Virginia Woolfs Stellung zur Wirklichkeit.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Ilse FINKE
aus Magdeburg.

MARBURG 1933
Buchdruckerei Hermann Bauer

Als Dissertation angenommen am 19. Mai 1933.
Berichterstatter: Professor Dr. M. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 31. Mai 1933.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Literatur.

Arns, Karl: Das moderne Engländertum in der englischen Literatur der Kriegs- und Nachkriegszeit. (Handbuch der Englandkunde, Bd. II, Frankfurt, 1929.)

Auerbach, Erich: Der Schriftsteller Montaigne. (Germ.-Rom. Monatsschrift, XX. Jahrgang, Heft 1/2, 1932.)

— Romantik und Realismus. (Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 9. Jg., Heft 2, 1933.)

Badenhausen, Ingeborg: Die Sprache Virginia Woolfs. Diss. Marburg, 1932.

Carruthers, John: Scheherazade or The Future of the English Novel. London, 1927.

Cross, Wilbur L: The Modern English Novel. New Haven, 1928.

Curtius, Ernst Robert: Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. Wiesbaden, 1925.

Delattre, Floris: Le Roman Psychologique de Virginia Woolf. Paris, 1932.

Deutschbein, Max: Englisches Volkstum und englische Sprache. (Handbuch der Englandkunde, Bd. I, Frankfurt, 1928.)

— Das Wesen des Romantischen. Cöthen, 1921.

— Kolleg, S.-S. 1930 u. 1931.

— Seminarübungen 1930/1.

Fehr, Bernhard: Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Neubabelsberg, 1923.

— Die englische Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit. Leipzig, 1930.

Forster, E. M.: Aspects of the Novel. London, 1928.

Holtby, Winifred: Virginia Woolf. London, 1932.

Jaensch, E. u. Mitarbeiter: Grundformen menschlichen Seins. Berlin, 1929.

Jaensch, Erich: Wirklichkeit und Wert in der Philosophie und Kultur der Neuzeit. Berlin, 1929.

Jaspers, Karl: Die geistige Situation der Zeit. Sammlung Göschen, 1931.

— Philosophie. Berlin, 1932.

Legouis, E. u. Cazamian, L.: Histoire de la Littérature Anglaise, Paris, 1929.

Lubbock, Percy: The Craft of Fiction. London, 1921.

Marinoff, Irene: Neues Lebensgefühl und neue Wertungen im England der Nachkriegszeit. Diss. Marburg, 1929.

— Neue Wertungen im englischen Roman. Leipzig, 1932.

Muir, Edwin: The Structure of the Novel. London, 1928.

— Transition. London, 1926.

Myers, Walter L.: The Later Realism. Chicago, 1927.
Schirmer, Walter F: Der englische Roman der neuesten Zeit. Heidelberg, 1923.
Schücking, Levin L: Literarische „Fehlurteile". (Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., X. Jg., H. 3, 1932.)
Vines, Sherard: Movements in Modern English Poetry and Prose. London, 1927.
Vowinckel, Ernst: Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart. Berlin, 1926.
— Der englische Roman. (Handbuch der Englandkunde, Bd. I, Frankfurt, 1928.)
Wild, Friedrich: Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870. Wiesbaden, 1928.
Woolf, Virginia: The Voyage Out. London, 1915.
— Kew Gardens. London, 1919.
— The Mark on the Wall. London, 1919.
— Night and Day. London, 1919.
— Monday or Tuesday. London, 1921.
— Jacob's Room. London, 1922.
— Mr. Bennett and Mrs. Brown. London, 1924.
— The Common Reader. London, 1925.
— Mrs. Dalloway. London, 1925.
— To the Lighthouse. London, 1927.
— Orlando. London, 1928. (Zitiert nach der Tauchnitz Edition.)
— A Room of One's Own. London, 1929.
— The Waves. London, 1931.
— A Letter to a Young Poet. London, 1932.
— The Common Reader, Second Series. London, 1932.

Inhalt.

Seite

Einleitung: Wirklichkeit und Wert in der englischen Literatur der Gegenwart 7

I. Abschnitt: Virginia Woolfs Stellung zur Wirklichkeit nach ihren theoretischen Forderungen 10

II. Abschnitt: Virginia Woolfs Stellung zur Wirklichkeit nach ihren Romanen:

1. Die Problematik der Wirklichkeit in „The Voyage Out“ und „Night and Day“. 24
2. Der Zauber des Dinglich-Wirklichen in „Jacob's Room“ und „Mrs. Dalloway“ 40
3. Die symbolhafte Einheit von Wirklichkeit und Wert in „To the Lighthouse“ und „The Waves“ 45
4. Die Wirklichkeit als Führerin des Menschen zu höchster Selbstvollendung in „Orlando“ 53

III. Abschnitt: Das Verhältnis von Leben, Wirklichkeit und Kunst nach dem Gesamtwerk Virginia Woolfs 60

Schluß: Die Ansätze zur Überwindung des „Kulturjammers“ der englischen Gegenwartsliteratur bei Virginia Woolf 66

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554407_0025

Einleitung.

In einem einleitenden Abschnitt seines Buches über die „Englische Literatur der Gegenwart" gibt Bernhard Fehr folgende Charakteristik der Gesamtsituation, in die sich der englische Dichter oder Schriftsteller gestellt sieht: „Die große Kulturtatsache, zu der alle Gegenwartsliteratur in engstem Bezug steht, ist die Entzauberung der Welt. Nach Jahrtausenden der Durchdenkung steht die Welt nackt vor uns, der kausalen Betrachtung verhaftet. Wir haben uns ein physikalisches Weltbild geschaffen, das, losgelöst von unserem Bewußtsein, in isolierter unbedingter Sachlichkeit sein Dasein hat."[1]

Dieses physikalische Weltbild läßt den Werten keinen Platz mehr übrig: „Man orientierte sich an der anorganischen Wissenschaft, deren große Triumphe mit dem Augenblick begannen, wo sie sich einer wertfreien, unteleologischen Betrachtungsweise zuwandte, und man verlangte demgemäß auf allen Kulturgebieten eine scharfe Scheidung von Wirklichkeit und Wert."[2]

Seit der Jahrhundertwende ist der europäischen Menschheit diese Situation mit Entsetzen bewußt geworden. Gleichzeitig setzen auch die Versuche, sie zu überwinden, ein. Für Frankreich hat E. R. Curtius „die neuen Kräfte und die neuen Willensrichtungen"[3] aufgezeigt.

Allgemein hat die Naturwissenschaft einen gewaltigen Anteil an der Neuorientierung. Mit der notwendig gewordenen Wiederaufnahme einer teleologischen Betrachtungsweise trägt sie zu neuer Sinngebung des Daseins bei.

In den Kreisen des intellektuellen England hat der Zusammenbruch der bisher herrschenden Weltanschauung eine Ratlosigkeit hervorgerufen, die nach der übergroßen Selbst-

1) Bernhard Fehr, a. a. O., S. 9.
2) E. Jaensch, Wirklichkeit und Wert, S. 216.
3) E. R. Curtius, Die literarischen Wegbereiter, S. 5.

gewißheit und Sicherheit des Viktorianismus besonders auffallend in Erscheinung tritt. Karl Arns spricht deshalb in seinem Aufsatz über „das moderne Engländertum in der englischen Literatur der Kriegs- und Nachkriegszeit“ [1] von der „religiösen Zersetzung“, der „destruktiven Skepsis“, der „pessimistischen Untergangsstimmung“, der „seelischen Obdachlosigkeit“ und der „geistigen Direktionslosigkeit“ dieser Schichten.

Die Hauptströmung der englischen Gegenwartsliteratur bewegt sich in folgender Richtung: Die aus dem Bereich der Wirklichkeit vertriebenen Werte verlegt man in eine ferne, wirklichkeitsfremde Sphäre. Damit wird man sich der Diskrepanz von Wirklichkeit und Wert schmerzlich bewußt und landet bei einem mehr oder weniger extremen Pessimismus, als dessen Vertreter nach Karl Arns[2] Harley Granville Barker, Halcott Glovers und Dorothy Wellesley anzusehen sind.

Noch weiter gehen andere Schriftsteller, die an die Existenz der Werte überhaupt nicht mehr glauben und das Leben für völlig sinnlos erklären. Es sind die ebenfalls in der Intensität ihrer Haltung sich unterscheidenden Vertreter des „Kulturjammers“, nach Fehr in der Hauptsache Aldous Huxley, die Sitwells und T. S. Eliot, aber auch James Joyce und Virginia Woolf.

Es ist nun interessant zu sehen, daß auch englische Kritiker sich für eine teleologische Betrachtungsweise in der Literatur einsetzen. Ein Beispiel hierfür bietet das temperamentvolle Büchlein von John Carruthers, “Scheherazade or The Future of the English Novel”. Carruthers vermißt bei den Schriftstellern der Nachkriegszeit jenen leisen Ton einer letzten Siegeszuversicht, wie ihn selbst Joseph Conrad und Thomas Hardy noch durchklingen lassen: “-it is this note of triumph, sounding like a ground bass through all the best work of both writers, that distinguishes them most impressively from those who have come after them.”[3] Als wichtigsten Grund für ein solches Verhalten der jüngsten Schrift-

1) a. a. O., S. 321ff.
2) Ebenda.
3) John Carruthers, a. a. O., S. 38.

stellergeneration bezeichnet Carruthers ihr Festhalten an einer überholten Weltanschauung, dem "mechanistic materialism"[1], an dessen Stelle eine organische, teleologisch orientierte Lebensauffassung, die Überzeugung von der Sinnerfülltheit des Daseins, zu setzen sei.

Auch Virginia Woolf wird von Carruthers zu den rückständigen Vertretern des "mechanistic materialism" gerechnet, wenn auch ihre künstlerischen Qualitäten ausdrücklich Anerkennung finden. Aber die aus dem Zusammenhang herausgegriffenen Stellen aus "To the Lighthouse", die Carruthers zitiert, können nicht als ausreichend zum Beweise angesehen werden. Mit dieser schlagwortartigen Charakteristik der geistigen Haltung Virginia Woolfs wird Carruthers nicht dem Werk einer Schriftstellerin gerecht, die auf ihre Weise an der Verwirklichung seiner Forderungen tatkräftig mitarbeitet. Carruthers übersieht, daß sein Satz: "Most of the old convictions are gone beyond recovery, but their place ist being slowly taken by new ones,--"[2] gerade durch die Schriften Virgina Woolfs bestätigt wird, in denen sich, wenn auch noch langsam und zaghaft, die "new imaginative attitude towards the world"[3] entwickelt, die Carruthers vom Schriftsteller erwartet.

Im Gegensatz zu Carruthers muß behauptet werden, daß Virginia Woolf den an der mechanistischen (kausalen) Betrachtungsweise orientierten „Kulturjammer" letzten Endes ablehnt. Ihre Bedeutung liegt gerade darin, daß sie sich ernsthaft mit den negativen Tendenzen der Gegenwart auseinandersetzt und bei dieser Auseinandersetzung den Zugang zum wirklichen, werthaltigen Leben findet.

Dieses nachzuweisen, ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit, in der unter dem Gesichtspunkt der Stellung Virginia Woolfs zur Wirklichkeit ihre kritischen Schriften und ihr Romanwerk als Ganzes einer Betrachtung unterzogen werden sollen.

1) John Carruthers, a. a. O., S. 74.
2) Ebenda, S. 37.
3) Ebenda, S. 73.

I. Abschnitt.

Virginia Woolfs Stellung zur Wirklichkeit nach ihren theoretischen Forderungen.

Für unsere Betrachtung kommen die folgenden kritischen Schriften Virginia Woolfs in Frage: die beiden Bände des "Common Reader", die kleine Schrift "Mr. Bennett and Mrs. Brown" und der "Letter to a Young Poet".

Von diesen Schriften gehören "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924) und der erste Band des „Common Reader" (1925) zeitlich wie inhaltlich eng zusammen. Im Gegensatz zu den beiden anderen Schriften, also dem zweiten Band des "Common Reader" und dem "Letter to a Young Poet" stehen sie am Anfang einer Entwicklung, die inzwischen bereits zu einer gewissen Abgeschlossenheit und Ruhe gekommen ist. Leidenschaftliche Ergriffenheit und Kampfeslust spricht aus den früheren, Distanz und reine Sachlichkeit aus den späteren Schriften.

In den beiden Bänden des "Common Reader" zeigt sich dieser Unterschied besonders deutlich. Beide sind Sammelwerke, in denen Artikel, die während einer Reihe von Jahren erschienen waren, mit anderen, vorher noch nicht veröffentlichten, zusammengestellt worden sind. Die kritischen Grundgedanken sind im wesentlichen die gleichen geblieben. Aber während sie im ersten Band als Forderungen formuliert sind und von persönlicher, gefühlsbetonter Stellungnahme Zeugnis ablegen, bilden sie als klare Einsichten nur noch stillschweigend die Basis des zweiten Bandes, dessen Kennzeichen eine sorgfältige, ganz dem Objekt zugewandte Literaturbetrachtung ist.

Beide Bände des "Common Reader" sowie die anderen genannten Schriften werden für die vorliegende Untersuchung herangezogen werden. Als Ausgangspunkt des literarischen

Schaffens der Schriftstellerin aber und als besonders deutlicher Niederschlag ihrer theoretischen Forderungen muß der erste Band des "Common Reader" im Mittelpunkt dieses I. Abschnittes stehen, während die Gedanken des zweiten Bandes, weil sie an einem viel späteren Punkt der künstlerischen und menschlichen Entwicklung Virginia Woolfs ausgesprochen sind, erst bei der Betrachtung des Gesamtwerkes der Schriftstellerin, also im III. Abschnitt, berücksichtigt werden sollen.

Weit mehr als im zweiten Band des "Common Reader" sind die im ersten Band zusammengestellten Artikel ursprünglich Gelegenheitsschriften, — Buchbesprechungen, Würdigungen bei "centenaries" u. Ä., literarische Überblicke, zwanglose Plaudereien eines modernen Journalisten, den gelegentlich der Zauber alter Bibliotheken mit ihren verstaubten, kaum mehr gelesenen Bänden einfängt, — Artikel, die zerflattert sind in die verschiedensten großen Zeitungen und Zeitschriften. Um so erstaunlicher ist es zu sehen, daß einheitliche, klar zu erfassende Grundgedanken durch sie alle hindurchgehen.

Wie das Motto[1] und die kurze Einleitung betonen, soll der Geschmack des (gebildeten) Durchschnittslesers ausschlaggebend sein bei der besonderen Art literarischer Kritik, wie Virginia Woolf sie betreibt. Denn diese Artikel sind geschrieben im Sinne eines Lesers, der sich wesentlich unterscheidet vom Kritiker und Gelehrten, — der nicht belehren oder berichtigen will, sondern der lediglich zu seiner eigenen Freude liest.[2 3]

Das hohe Niveau des von Virginia Woolf geschilderten "common reader" muß unbedingt hervorgehoben werden.

---

1) ". . . . . I rejoice to concur with the common reader; for by the common sense of readers, uncorrupted by literary prejudices, after all the refinements of subtilty and the dogmatism of learning, must be generally decided all claim to poetical honours." — Dr. Johnson, Life of Gray.

2) vgl. The Common Reader I, S. 11/12.

3) Über die Bedeutung der literarischen Geschmacksträger vgl. Levin L. Schücking, Literarische „Fehlurteile" (Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, X. Jg., Heft 3, 1932).

Er ist das Ideal eines innerlich feingebildeten Menschen, der nie aufhört, an sich zu arbeiten. Er liest, um zu größerer Klarheit über sich selbst zu gelangen. Aus seinem Bemühen um Echtheit findet er mit sicherem Geschmack den Zugang zu allen wahrhaft großen und bedeutsamen Werken der Weltliteratur und erfährt durch sie jene Beglückung, von der die schönen Schlußworte des "Common Reader" II Zeugnis ablegen: "Yet who reads to bring about an end, however desirable? Are there not some pursuits that we practise because they are good in themselves, and some pleasures that are final? And is not this among them? I have sometimes dreamt, at least, that when the Day of Judgment dawns and the great conquerors and lawyers and statesmen come to receive their rewards - their crowns, their laurels, their names printed indelibly upon imperishable marble — the Almighty will turn to Peter and will say, not without a certain envy when he sees us coming with our books under our arms, 'Look, these need no reward. We have nothing to give them here. They have loved reading'." [1]

Was den "common reader" zum Geschmacksträger und -richter in literarischen Dingen befähigt, ist, daß er sich weit mehr als die Fachleute auf den "common sense" verläßt, daß er an ihm recht eigentlich sein Urteil orientiert.

"Der common sense ist . . . . der Sinn für das Praktische, das Organ für die Wirklichkeit, für die Notwendigkeiten und den vorausgesetzten immanenten Sinn des konkreten Seins." [2] Genau entsprechend dieser Definition Max Deutschbeins hebt Virginia Woolf am "common sense" des "common reader" die Wahrung des Zusammenhanges mit der Wirklichkeit, und zwar mit einer als sinnvoll oder werthaltig erkannten Wirklichkeit, hervor. Das Bild, das vor dem geistigen Auge des Lesers entsteht, soll wahrheitsgetreu und werthaltig zugleich sein, soll nicht nur Abbild sein, sondern zugleich in einer Weise abbilden, daß es Freude gibt und zum Nachdenken anregt, "shall give him the temporary

1) The Common Reader II, S. 270.
2) Deutschbein, Engl. Volkstum u. englische Sprache, a. a. O., S. 55.

satisfaction of looking sufficiently like the real object to allow of affection, laughter, and argument".[1]

Diesen Zusammenhang mit einer als werthaltig erkannten Wirklichkeit hat auch die Kunst zu wahren. Sie soll ebenso lebensnahe sein, wie das Leben durch den ihm immanenten Sinn „kunstnahe" ist. Damit haben wir die kritischen Masstäbe Virginia Woolfs erkannt. Sie fordert vom Künstler, daß er die in der Wirklichkeit ruhenden Werte darzustellen vermag und zwar so, daß die Wirklichkeit dieser Werte unmittelbar einleuchtet.

Im Lichte dieser Forderung — also unter der Frage, wie weit der Wert in der Wirklichkeit (Kunstnähe des Lebens) und zugleich die Wirklichkeit des Wertes (Lebensnähe der Kunst) erkannt ist — wird Umschau gehalten unter den großen Persönlichkeiten und Abschnitten der Literatur, und trotz des Plaudertones werden die Wertakzente mit solcher Sicherheit verteilt, daß alles, was als vorbildlich und wesentlich empfunden wird, deutlich herauszulesen ist.

Ich muß mich bei der Wiedergabe auf die markantesten Beispiele beschränken:

Für Chaucer ist diese Beleuchtung besonders glücklich.

a) Chaucers Kunst ist dem Leben ganz nahe. In seinen Versen lesen wir die Natur, so wie sie ist, ganz sie selbst, — nicht als den Spiegel, in dem sich glückliche Menschen lächelnd betrachten können, oder als den Beichtvater, der geduldig die Bekenntnisse unglücklicher Seelen anhört. "She was herself",[2] recht unangenehm manchmal und hässlich, aber immer in der Festigkeit und Frische wirklicher Gegenwart.

Und mit der Natur steht die ganze bunte Chaucerwelt vor uns in einer Kompaktheit, die sie ordentlich rund, fleischig, pausbäckig macht. Die Menschen in ihrer unübersehbaren Vielheit doch nur Varianten des Bleibenden, Gemeinsamen im Typus Mensch, der gleichsam unterirdisch im Werke lebt. "Chaucer has his world; he has his young men; he

1) The Common Reader I, S. 11.
2) Ebenda, S. 26.

has his young women."[1] Er hält seine Welt und seine Menschen fest in der Hand.

Der Alltag ist lebendig erfaßt in Chaucer's Kunst; aber — und damit weist uns Chaucer

b) auf die Kunstnähe des Lebens — es ist ein Alltag, dem der Dichter seine innere Schönheit, seine immanente Ordnung und Intensität,[2] sein lebendiges Tempo abgelauscht hat: "— there is a special stimulus in seeing all these common things so arranged that they affect us as poetry affects us. . . . . "[3]

Die Ausgeglichenheit der beiden Prinzipien gegeneinander ist das Große an Chaucers Kunst. An ihn reichen die Elisabethaner (Shakespeare selbstverständlich ausgenommen) nicht heran; denn es gelingt ihnen nicht, das Gleichgewicht beider Prinzipien herzustellen, weil sie der Komponente des Künstlerischen, Phantastischen, Spielerischen in ihrer "reality" bei weitem das Uebergewicht gegeben haben. Unsere Phantasie wird erstickt in der Wunderfülle ihrer Welt, nicht angeregt. Und letzten Endes spüren wir einen gewaltigen Mangel in ihrem Leben: Es ist zu öffentlich, zu sichtbar, zu hörbar, zu theatralisch. Die Seele wendet sich weg von ihnen, von dem spiegelhellen Aeußeren anderer Menschen, — hin zur dunklen Tiefe im eigenen Innern, zu Donne, Montaigne, Sir Thomas Browne.

Besonders zu Montaigne, der

a) als erster die Kunst verstand, das innere Leben der Seele einzufangen, dieses seltsamsten Wesens der Welt, das wendisch wie ein Wetterhahn, so komplex, unbestimmt, unerfaßbar ist, daß ein Mensch sein ganzes Leben damit verbringen könnte, es in seinem Bau aufzuspüren.

---

1) The Common Reader I, S. 26.

2) In "The Common Reader" II wird Ähnliches an Cowper hervorgehoben: "It is this intensity of vision that gives his poetry, with all its moralising and didacticism, its unforgettable qualities." It is this that makes passages in "The Task" like clear windows let into the prosaic fabric of the rest. It was this that gave the edge and zest to his talk. Some fine vision suddenly seized and possessed him. It must have given to the long winter evenings, to the early morning visits, an undescribable combination of pathos and charm (S. 145).

3) The Common Reader I, S. 34.

b) Aber — und das ist die Lebensnähe auch an Montaignes Seelenkunst — die Suche nach der Seele isoliert den Menschen nicht, sie lehrt ihn vielmehr, sich auseinanderzusetzen mit der Außenwelt, Abstand zu nehmen, Kritik zu üben, sich zu wehren gegen "convention" und "ceremony", wach zu sein im Leben; im eigenen Innern das Gleichgewicht herzustellen, um dann die Gemeinschaft mit allen Lebenden aufzusuchen ("il faut vivre entre les vivants"), sich mitzuteilen, Geselligkeit und Freundschaft zu pflegen.

Auf einer anderen Ebene wieder finden wir bei Defoe die beiden Prinzipien durchgeführt.

a) Die Kunstnähe seines Lebens: "..... the unsheltered life, exposed to circumstances and forced to shift for itself, appealed to him imaginatively as the right matter for his art."[1] Das wechselvolle Abenteurerdasein der schutzlosen Stiefkinder des Schicksals, zu denen er selbst gehörte, entschädigte ihn für Schande und Armut wenigstens in einem Punkte: Es zeigte ihm den Zauber gerade dieser Art Lebens und weckte dadurch erst den Künstler in ihm.

b) Die Lebensnähe seiner Kunst: Seine Helden kämpfen und bewähren sich in einem harten Leben: " — each of these boys and girls has the world to begin and the battle to fight for himself."[2] Und darüber hinaus entdeckt Virginia Woolf ein Weiteres bei ihm: Ohne es zu wissen, erreicht er in seinen Charakteren eine Art „Innenschau", die wundervoller und eindringlicher ist als die Tatsachenwahrheit, die er als Schriftsteller erstrebte. Mit natürlicher Wahrhaftigkeit sprechen seine entgleisten Helden frei und offen von ihren Entgleisungen. "There is a dignity in everything that is looked at openly."[3] Würde, wahrer Wert, liegt in allem, was mit Offenheit angesehen wird.

„Innensicht", man möchte sagen, Augenblicke, in denen Wirklichkeit und Wert in völliger Einheit erschaut werden, erreicht gelegentlich auch Jane Austen, während sie die

1) The Common Reader I, S. 124.
2) Ebenda, S. 124.
3) Ebenda, S. 130.

Trivialitäten im Leben des höheren Mittelstandes mit liebevoller Genauigkeit nachzeichnet. Es ist die Innensicht in die Bedeutsamkeit und den Sinn des Alltäglichen: "this insight into their profundity..." (d. i. insight into the profundity of the trivialities of day-to-day existence).[1] ..... "In The Watsons she gives us a foretaste of this power; she makes us wonder why an ordinary act of kindness, as she describes it, becomes so full of meaning."[2]

Dem Aufsatz über Jane Austen schließt sich in der Anordnung des "Common Reader" I — scheinbar unvermittelt eine Besprechung der modernen, ja modernsten Literatur an, der bald weitere ähnliche Artikel folgen. Arnold Bennett, Joseph Conrad, John Galsworthy, Thomas Hardy und andere, selbst James Joyce, werden genannt; eine Lücke von fast hundert Jahren hat sich aufgetan. Zwar folgen etwas später noch zwei Artikel über die Brontës und George Eliot; aber trotz der Anerkennung der schriftstellerischen Fähigkeiten dieser drei Frauen werden so schwerwiegende Einwände gegen ihren persönlichen Charakter geäußert, daß von einer inneren Übereinstimmung nicht die Rede sein kann (vgl. weiter unten, Seite 63).

Man hat durchaus den Eindruck, daß Virginia Woolf der Literatur und überhaupt der geistigen Haltung des neunzehnten Jahrhunderts mit einer gewissen Ablehnung gegenübersteht. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch eine Äußerung in dem Roman "Orlando", dessen gleichnamiger Held, ein seltsames Doppelwesen von übernatürlicher Lebensdauer, teils als Mann, teils als Frau, mehrere Jahrhunderte englischer Geschichte durchlebt und den Einfluß des jeweiligen Zeitgeistes an sich verspürt[3]: "Orlando had inclined herself naturally to the Elizabethan spirit, to the Restoration spirit, to the spirit of the eighteenth century, and had in consequence scarcely been aware of the change from one age to the other. But the spirit of the nineteenth century was anti-

1) The Common Reader I, S. 178.
2) Ebenda, S. 178.
3) Näheres über den "Orlando" im zweiten Abschnitt der vorliegenden Arbeit.

pathetic to her in the extreme, and thus it took her and broke her and she was aware of her defeat at his hands as she had never been before." [1]

Die Gründe für die ablehnende Haltung unserer Schriftstellerin gegenüber dem neunzehnten Jahrhundert lassen sich unter dem bisher festgehaltenen Gesichtspunkt unschwer erkennen: Mit der antiromantischen Jane Austen schloß sich für Virginia Woolf der Kreis derer, die — jeder auf seine Weise, aber alle auf irgendeine Weise — ihren Ansprüchen Genüge tun, bei denen sie ihrem eigenen Wesen adäquate Grundzüge entdecken konnte.

Die Epoche, die nun folgt, steht — bis in die unmittelbare Gegenwart hinein — im Zeichen von weltanschaulichen Ideen, die von denen Virginia Woolfs weit abweichen. Da diese Ideen in der künstlerischen Sphäre ihre erste und deutlichste Ausprägung in der Romantik finden, so möge eine kurze Gegenüberstellung den weltanschaulich-künstlerischen Gegensatz der beiden Richtungen illustrieren:

„Die Romantik faßt die Einheit von Endlichem und Unendlichem nicht als ein Seiendes, sondern als ein Werdendes auf . . ." [2]	Virginia Woolf dagegen geht aus von der Einheit von Endlichem und Unendlichem, von Wirklichkeit und Wert, von Leben und Kunst, als von etwas Seiendem, a posteriori Erkennbaren.
„Die Natur ist für ihn" (d. h. für den echten Romantiker) „das anschauliche Symbol des Unendlichen, des Transzendenten." [3]	Die Natur ist nicht Symbol, sondern Wertwirklichkeit (vgl. „she was herself") [4]
„Die wahre und letzte Aufgabe der Kunst ist also, das Unendliche darzustellen und zwar im Endlichen. Es vollzieht sich in dem Kunstwerk die Synthese von Endlichkeit und Unendlichkeit. Die	Die Aufgabe der Kunst ist die Abbildung einer Realität, die den Wert von vornherein in sich enthält, und zwar Abbildung in einer Art, daß der Wert in seiner Wirklichkeit besonders intensiv, gleich-

1) Orlando, S. 206.
2) Max Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 37.
3) Ebenda, S. 42.
4) The Common Reader I, S. 26.

ästhetische Auffassung vom Wesen der Kunst ist also (wieder) die symbolische." [1]

Wordsworth und Coleridge treffen eine programmartige Verabredung für ihre künstlerische Arbeit, wonach Wordsworth „das Alltägliche, Gewöhnliche durch die Imagination in eine poetischere ideale Sphäre erheben" sollte, „während Coleridge umgekehrt das Übersinnliche durch seine Darstellung so realistisch gestalten sollte, daß der Leser das Wunderbare, Übernatürliche als reale Wirklichkeit empfinden sollte." [2]

sam stilisiert, hervortritt. Die ästhetische Auffassung vom Wesen der Kunst ist also eine praktische, d. h. auf die Wirklichkeit bezogene.

Eine Bemühung wie die von Wordsworth und Coleridge geplante erübrigt sich, da das „Alltägliche, Gewöhnliche" von vornherein „Poesie", d. h. höheren Wert, in sich birgt und das „Übersinnliche" „reale Wirklichkeit" ist; dagegen hat der Mensch, dessen Interpret — nicht dessen Priester der Künstler ist, die Aufgabe, Wert und Wirklichkeit in ihrer ursprünglichen Verbundenheit zu erkennen, bzw. darzustellen.

Auf eine kurze Formel gebracht, lautet dieser Gegensatz:

Im Hintergrund des Weltbildes steht die — vom Bewußtsein bestätigte — Überzeugung von einer transzendenten Wertwelt, die sich also in einer anderen Sphäre als die Wirklichkeit befindet.

Im Hintergrunde des Weltbildes steht die — aus der Erfahrung ablesbare — Überzeugung von einer der Wirklichkeit immanenten Wertwelt, also einer einzigen Sphäre, die Wirklichkeit und Wert enthält.

Aber nicht nur für die englische Romantik, deren nachhaltige Weiterwirkung über ihre eigentliche Periode hinaus bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein u. a. von Cazamian eingehend nachgewiesen ist[3], kann die Vorstellung einer transzendenten Wertwelt nachgewiesen werden. Auch die andere literarische Hauptströmung des neuzehnten Jahrhunderts, der Realismus, ruht auf der gleichen weltanschaulichen Basis, — schildern doch seine wichtigsten Vertreter die Wirklichkeit nicht etwa deshalb, weil sie sie von Herzen bejahen, sondern im Gegenteil, weil sie sie beklagen oder verachten,

1) Deutschbein, Wesen des Romantischen, S. 47/48.
2) Ebenda, S. 49.
3) Legouis-Cazamian, Histoire de la Littérature Anglaise.

indem sie sie stillschweigend an einer besseren Welt, die ihnen vorschwebt, messen.[1]

Beide künstlerische Hauptströmungen des neunzehnten Jahrhunderts werden von Virginia Woolf in keiner Weise bekämpft. Denn die Künstlerin, der auf dem Grunde der Überzeugung von der Immanenz des Wertes in der Wirklichkeit ein neues Weltbild aufdämmert, kann der andersartigen Sinndeutung des Seins, wie sie bei beiden Strömungen letzten Endes zugrundeliegt, wohl fremd und verständnislos gegenüberstehen; aber sie hat nicht den leisesten Grund, diese anzugreifen, soweit sie in ihnen die künstlerische Ausprägung des Zeitgeistes anerkennen muß.

Sobald sie aber entdeckt, daß die auf einer spezifischen Weltanschauung beruhenden ästhetischen Prinzipien der geistigen Haltung ihrer Zeit nicht mehr entsprechen und trotzdem beibehalten werden, muß sie zum offenen Kampf übergehen.

Dieser Zeitpunkt ist eingetreten mit der gewaltigen Krise, von der bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit gesprochen wurde. Die Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts mußte sich mit der Zeit ad absurdum führen. Die Gesetze einer aus aller menschlichen und naturhaften Bezogenheit herausgelösten Wertwelt wurden zu Objektivationen, die mit ihrem Anspruch auf autoritative Geltung einen unerträglichen Zwang ausübten.[2] — Virginia Woolf, die Künstlerin, erlebte den Zwang objektivierter Kunstprinzipien in der ihr eigenen Sphäre, dem Roman. Sie ist im Begriff, unter heftigen, nicht immer gerechten Angriffen gegen alle, die mit zäher Trägheit an dem Alten, Erstarrten festhalten, Literatur und Leben von neuem aufeinander abzustimmen. Ihre Angriffe richten sich gegen die Romanschriftsteller, die mit dem Umsturz der alten Werte nicht gleichen Schritt ge-

1) Für den Zusammenhang von Romantik und Realismus in der französischen Literatur vgl. Erich Auerbach, Romantik und Realismus (Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 9. Jg., Heft 2, 1933).

2) Diese kurze Zusammenfassung stützt sich auf das Werk von E. R. Jaensch, Wirklichkeit und Wert in der Philosophie und Kultur der Neuzeit.

halten haben, gegen die "Edwardians" Bennett, Galsworthy, Wells, die mit der Distanz innerlich Unbeteiligter die Krise zum Teil meisterhaft schildern, aber sie nach der Auffassung Virginia Woolfs eher verstärken helfen als überwinden, weil sie sich als Künstler an veraltete Gesetze binden, die ungeeignet und unfähig sind, die neuen Lebenswerte lebensnahe zu erfassen.

Besonders gegen Bennett wendet sie sich,[1] und es spricht nur für die starke Berechtigung ihrer leidenschaftlichen, oft geradezu feindseligen Angriffe, daß auch der französische Kritiker Cazamian fern vom Streit der Parteien im Prinzip genau die gleichen Einwände wie Virginia Woolf gegen Bennett vorbringt.[2] Virginia Woolf bezeichnet die Edwardians als „Materialists" und meint damit eine Richtung, die in der Sprache des Literarhistorikers gewöhnlich als Naturalismus bezeichnet wird.

Bei aller Anerkennung ihres guten Willens und ihrer rein künstlerischen Erfolge beanstandet sie an diesen Schriftstellern, daß sie ein Zuviel an Kraft und Mühe an den technischen Aufbau ihrer Werke verwenden, daß sie peinlich genau und ausführlich sind in Dingen, die dem modernen Menschen doch nur unwesentlich erscheinen. Aus einer gewissen Gutmütigkeit heraus akzeptieren sie eine überkommene Form, in die sich das Lebendige nicht mehr restlos fassen läßt. "The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest, and an air of probability embalming the whole so

---

1) Vgl. die kleine Schrift "Mr Bennett and Mrs Brown".

2) "Cette oeuvre a des limites, et qui sont assez vite aperçues. La lenteur minutieuse de la méthode ne va pas sans quelque lourdeur; sa retenue laisse encore trop de place à l'explicite; il n'y a rien ici de la concentration d'un Maupassant. Adapté parfaitement à sa matière, l'art en subit la loi, et en partage un peu la qualité; il ne satisfait pas les exigences les plus fines du goût, il laisse en dehors de ses moyens et de ses effets, les activités les plus hautes de l'esprit. Ces romans sont pauvres et de poésie, et d'intensité imaginative, et de nuances, et d'originalité philosophique. Indifférents à la plupart des problèmes, ils appauvrissent une réalité qui en est toute pénétrée." (Legouis-Cazamian, Histoire de la Littérature Anglaise, S. 1257).

impeccable that if all his figures were to come to life they would find themselves dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour. The tyrant is obeyed, the novel is done to a turn."[1]

Der Roman als Kunstwerk, besser noch als künstlerisches Produkt, wird vielleicht gerettet durch dieses sorgsame Eingehen auf das Materielle, Technische. Aber was hilft ihm seine Ganzheit, wenn der Leser, dem die Frage auftaucht, "Is life like this?" antworten muß: „Nein, so ist das Leben nicht; denn so erlebe ich es nicht."

Und so stellt sich dem Kunstwerk (als Objektivation) in seiner technischen Abgeschlossenheit das Leben gegenüber, wie es in der Gegenwart wirklich erlebt wird: „ . . . in Myriaden von seelischen Eindrücken, die — trivial oder wundersam phantastisch, vergänglich wie ein Hauch oder stahlscharf sich einzeichnend — in einem unaufhörlichen Schauer von zahllosen Atomen auf den Menschen herabrieseln und ihn umgeben wie der schimmernde Lichthof eines Gestirns, wie eine durchsichtige Hülle."[2] — " . . . if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophy in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it."[3]

Man könnte meinen, daß solche „freien" Schriftsteller schon gefunden wären, könnte James Joyce als ihren Prototyp anführen. Aber Joyce hat nur die Katastrophe beschleunigt. In elementarem Vernichtungswillen hat er das Fundament der englischen Literatur erschüttert, ohne die Überlegenheit und Entschlossenheit zu neuem Aufbau zu besitzen: "Grammar is violated, syntax disintegrated; as a boy staying with an aunt for the weekend rolls in the geranium bed

1) The Common Reader I, S. 188.
2) Ebenda, S. 189.
3) Ebenda, S. 189.

out of sheer desperation as the solemnities of the sabbath wear on." [1]

Wenn nun das Studium und die Schilderung feinster seelischer Regungen gefordert wird, so soll damit nicht zersetzender Seelenanalyse das Wort geredet werden. Eine Anlehnung an das Vorbild der großen Russen, deren Werk nicht spurlos an der englischen Gegenwartsliteratur vorübergegangen ist — auch nicht an Virginia Woolf selbst — lehnt die Schriftstellerin mit Nachdruck ab.[2] Die künstlerische Erfassung seelischen Lebens hat nach Virginia Woolf ein positives Ziel: Sie enthüllt die Mannigfaltigkeit menschlichen Seins, erhellt den menschlichen Charakter, die Wirklichkeit des modernen Menschen: " . . . . . there is something permanently interesting in character in itself."[3]

Solchem Schaffen wird sich auch der Leser nicht verschließen können. Gewiß müßte er eigentlich denjenigen Kritikern recht geben, die die moderne Literatur als unvollkommen verwerfen, aber er fühlt sich doch instinktiv und aus Verantwortungsbewußtsein mit dieser Literatur verbunden ("reverence for the dead is vitally connected with understanding of the living")[4], und ein Vergleich drängt sich ihm auf: Die Gegenwart, unser Leben, birgt Werte in sich, mehr als sich in Worte fassen oder überhaupt bis ins letzte begreifen lassen. Wir würden unsere Gegenwart gegen keine Zeit der Vergangenheit eintauschen wollen. Und die moderne Literatur bei all ihrer Unvollkommenheit fesselt uns in gleicher Weise; denn sie ist „das, was wir sind, was wir geschaffen haben, worin wir leben, und nicht etwas noch so Erhabenes, das uns aber fremd ist und das wir nur von draußen besehen können." (that which we are, that which we have made, that in which we live, instead of being something, however august, alien to ourselves and beheld from the outside."[5]

1) Mr. Bennett and Mrs. Brown, S. 21.
2) vgl. The Common Reader I, S. 194.
3) Mr. Bennett and Mrs. Brown, S. 5.
4) The Common Reader I, S. 293.
5) Ebenda, S. 299.

Diese Erkenntnis des zeitgenössischen Lesers

a) auch unsere Wirklichkeit ist werthaltig
— Kunstnähe des Lebens

b) die Gegenwartsliteratur ist auf dem Wege, unsere Wirklichkeit zu gestalten
— Lebensnähe der Kunst

stützt und ermutigt den modernen Schriftsteller, der nur zaghaft von seinem neuen Standort aus mit seiner Perspektive des Lebens beginnt. Die Hoffnung, daß ihm selbst schon Meisterwerke gelingen werden, muß er besser aufgeben; aber auf seinem Schaffen können sich die Meisterwerke der Zukunft aufbauen.

Fassen wir zusammen: Entscheidend bei den theoretischen Erörterungen Virginia Woolfs ist der common sense, der teleologisch orientierte Wirklichkeitssinn. Im Zusammenhang damit wird vom Schriftsteller die Schilderung einer werthaltigen Wirklichkeit gefordert. — Virginia Woolf kritisiert die Schriftsteller des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, weil sie an den unbrauchbar gewordenen Kunstprinzipien des neunzehnten festhalten. Sie stellt sich sogar in einen gewissen Gegensatz zu ihren eigenen Zeitgenossen, weil sie in ihnen den Wunsch und die Kraft, Neues aufzubauen, vermißt. — Sie lehnt bezeichnenderweise die russische Literatur ab wegen ihrer unfruchtbaren Seelenanalyse.

Damit reiht sich Virginia Woolf als Kritikerin in die weltanschauliche Bewegung der jüngsten Gegenwart ein, für die die Hinwendung zu einer als werthaltig anerkannten Wirklichkeit charakteristisch ist. (Vgl. oben, S. 1.)

II. Abschnitt.

Virginia Woolfs Stellung zur Wirklichkeit nach ihren Romanen.

Die kritischen Schriften Virginia Woolfs haben uns einen gesunden Lebenswillen erkennen lassen, der alle negativen Kräfte bewußt ausschaltet. Allerdings bleibt er rein theoretisch, da er sich nur in kritischen Maßstäben und Forderungen äußert. Für eine Beurteilung Virginia Woolfs im Rahmen ihrer Zeitgenossen reicht die theoretische Haltung der Schriftstellerin nicht aus. Es ist deshalb entscheidend festzustellen, ob der neue Lebenswille nur kritischen Erwägungen entspringt, also lediglich rationaler Natur ist, oder ob er in tieferen Schichten seine Wurzel hat, — ob die künstlerische Persönlichkeit Virginia Woolfs sich ebenfalls zu ihm bekennt.

Dieser Feststellung soll die folgende Untersuchung der Romane Virginia Woolfs dienen, die als ihr eigentliches Werk das innere Wesen der Künstlerin besser wiederspiegeln als ihre theoretischen Postulate. Die Untersuchung hält sich absichtlich im allgemeinen an die chronologische Reihenfolge der Romane, um etwaige Wandlungen in der Haltung der Schriftstellerin konstatieren und beurteilen zu können. Das nach dem "Orlando" erschienene Buch, "The Waves", kann allerdings gleich im Anschluß an "To the Lighthouse" behandelt werden.

Daß auch in den Romanen das Verhältnis zur Wirklichkeit ein zentrales Problem darstellt, beweisen besonders die beiden ersten Romane, "The Voyage Out" und "Night and Day", die hier in einer Gruppe zusammengefaßt werden, weil sie eine im wesentlichen ähnliche Haltung der Schriftstellerin aufweisen. Aus beiden Romanen geht eindeutig hervor, wie die Verfasserin um eine Lösung der Problematik des Wirklichen ringt. Die Verschiedenartigkeit der Lösungen

zeigt bereits einen Fortschritt im Sinne der Postulate Virginia Woolfs auf.

Aufschlußreich ist vor allem das Thema des ersten Romans, "The Voyage Out", in seiner Mehrdeutigkeit. Als „Die Reise nach drüben, nach Uebersee" bezieht es sich auf die äußere Handlung, die denkbar einfach und unbewegt ist. Als „Die Fahrt nach draußen" dagegen deutet es den inneren Sinn des Buches an, den Versuch, heraus zu gelangen aus der Isoliertheit der Seele in die Wirklichkeit hinein, d. h. zu dem Wesentlichen, das hinter den Erscheinungen zu finden sein muß, aber in diesem Buche nicht befriedigend gefunden wird.

Die Heldin des Romans, Rachel Vinrace, die früh mutterlos gewordene Tochter eines wohlhabenden Schiffseigners, ist — ängstlich behütet — unter der Obhut der ältlichen Schwestern ihres Vaters herangewachsen in einer Abgeschlossenheit, die sich auch später fortsetzt, als sie ihren Vater auf den langen Fahrten zwischen London und Buenos Aires begleitet. An einer derartigen Fahrt nimmt das Ehepaar Ambrose teil, nahe Verwandte der Vinraces, die zur Erholung nach Santa Marina im Gebiet des Amazonenstroms reisen wollen. Ein Zufall führt außerdem noch die beiden Dalloways, den tat- und mehr noch wortgewandten Politiker und seine elegante Frau Clarissa, für eine Zwischenstrecke an Bord der „Euphrosyne". Die Dalloways machen sowohl durch ihre äußere Erscheinung wie durch ihre Gespräche tiefen Eindruck auf die scheue, unfertige Rachel, die erst nach dem Weggang der beiden einen engeren Kontakt mit Helen, der Frau des Gelehrten Ambrose, findet. — Helen erkennt an der Bewunderung Rachels für die Dalloways, in denen sie selbst nur oberflächliche Weltmenschen sieht, wie weltfremd und unerfahren ihre Nichte ist. Sie fühlt sich daher verpflichtet, dem weltfremden jungen Menschenkind eine Gelegenheit zu bieten, aus ihrer äußeren und inneren Isoliertheit herauszukommen und so den schweren Erziehungsfehler zu überwinden, der ihre seelische Entwicklung hemmt. Sie setzt deshalb beim Vater fast gegen den Willen des

Mädchens durch, daß Rachel zunächst einmal längere Zeit bei ihr in Santa Marina bleiben darf.

In dieser kleinen englischen Kolonie halten sich eine Anzahl Engländer zur Erholung auf, bemüht, sich gegenseitig über die Eintönigkeit der Ferienstille hinwegzuhelfen. Man arrangiert Ausflüge, setzt Festlichkeiten an, macht sich gegenseitig Besuche mit dem besten Willen, alle sozialen oder charakterlichen Gegensätze zu ignorieren. Alles in allem nur ein schwacher Abklatsch der tätigen Welt, mit dem Helen ihre Nichte zusammenbringen kann. Aber schon dieser kleine Kreis wirkt stark auf das sensible Mädchen ein, allerdings anders, als Helen es beabsichtigt hatte; er gibt ihrem Hang zu Grübeleien nur noch reichere Nahrung. In ihrer inneren Rastlosigkeit sieht sie immer neue Rätsel, deren Lösung ihr unmöglich ist. Ihre Freundschaft und Verlobung mit Terence Hewet scheint dann eine völlige Wandlung hervorzurufen. Fast sieht es aus, als ob Rachel jetzt Festigung in sich selbst, seelisches Gleichgewicht, Zufriedenheit finden könnte.

Bald aber bricht ihr instinktives Fürsichseinwollen wieder hervor und schafft Augenblicke gänzlicher Fremdheit zwischen ihr und Terence, die diesem nicht entgehen können: "I don't satisfy you in the way you satisfy me", sagt er einmal unzufrieden und verärgert. "There is something I can't get hold of in you. You don't want me as I want you — you're always wanting something else." [1]

Kurz darauf erkrankt Rachel schwer an einem Tropenfieber und stirbt. — Eine Zufallslösung, die das Ende dieses weitschweifigen Erstlingsromans herbeiführt, die aber doch, wenn man sie näher besieht, die einzig mögliche Lösung ist; denn Rachel hätte den Kontakt mit der Wirklichkeit doch niemals finden können. Die Fahrt nach draußen ist zu spät unternommen, als daß sie noch einen nachhaltigen Erfolg haben könnte.

Die Abgeschlossenheit von Rachels Kindheit und Jugend hat ihre Seele in einer Art primitiver Grundstimmung zu lange aufgehalten und festgelegt. Ihre träumerische Verschwommen-

1) The Voyage Out, S. 302.

heit, die sich ihrer äußeren Erscheinung so aufgeprägt hat, daß sie auf den ersten Blick wahrnehmbar ist, — die Augen ohne Widerschein, "unreflecting as water" [1], wie schlaftrunken, "full of sleep" [2], auch wenn sie aufmerksam dem Gespräch folgt und unbewußt Eindrücke aufnimmt, ihr geistesabwesender Blick, das blasse Gesicht mit den unfesten Konturen, ihre zögernde Sprechweise, ja geradezu eine Tendenz, unrichtige Worte anzuwenden, — das alles ist Ausdruck eines kindhaften Unwirklichkeitsdaseins, in dem sie seit ihrer frühesten Kindheit verklammert geblieben ist, das keine Korrektur an der Wirklichkeit erfahren hat.

So hat sie sich eine Welt geschaffen, die totale Alleingeltung für sich beansprucht, in der sie mit leidenschaftlicher Hingabefähigkeit aufgehen kann, wie ihre Liebe zur Musik, ihr Eifer bei der technischen Bewältigung schwierigster Klavierstücke zeigt, — eine Traumwelt, an deren fernem Horizont sich die wenigen Menschen ihrer Umgebung aufrichten und bewegen wie Schemen. „Symbols" sieht sie in ihren Mitmenschen, Erscheinungen, deren Wesen sich nur vage andeutet. "— symbols, — featureless but dignified, symbols of age, of youth, of motherhood, of learning, and beautiful often as people upon the stage are beautiful." [3]

Einige Szenen ihrer Kindheit haben sich ihr so elementar eingeprägt, daß ihre Sinne sie stets gegenwärtig halten und bei dem geringfügigsten Anlaß reproduzieren. Ein zufälliger Satz in Cowper's Letters z. B., der von dem Geruch des Ginsters in einem Garten spricht, versetzt sie mit sinnlicher Deutlichkeit zurück in den Tag, an dem ihre Mutter begraben wurde, und Szene auf Szene folgt mühelos der einen, nacherlebt mit allen Sinnen: "— — so that one sentence chancing to say something about the smell of broom in his garden, she had thereupon seen the little hall at Richmond laden with flowers on the day of her mother's funeral, smelling so strong that now any flower-scent brought back

1) The Voyage Out, S. 21.
2) Ebenda, S. 54.
3) Ebenda, S. 37.

the sickly, horrible sensation; and so from one scene she passed, half-hearing, half-seeing, to another."[1]

Vergleicht sie die sinnliche Gewißheit dieser Eindrücke mit der Unkenntnis, in der sie über das eigentliche Wesen ihrer nächsten Angehörigen geblieben ist, so bestätigt sich ihr nur die Berechtigung und die Realität ihrer Traumwelt ("Reality dwelling in what one saw and felt, but did not talk about, — —").[2] Die beiden Damen in Richmond, ihre Pflegemütter, sind ihr in ihrer Reserviertheit unerklärlich und fremd geblieben. Warum nehmen sie sich und ihre Umgebung so wichtig? Warum existieren und handeln sie überhaupt?

Rachel schleppt die ungelösten Fragen ihrer Kindheit weiter, nachdem sie diese Umgebung längst verlassen hat. Eine Aussprache mit Helen, die sich selbstverständlich über die beiden Verwandten mokiert, könnte vielleicht den Schlußstrich unter die quälenden Kindheitserinnerungen setzen. Aber Helen merkt anfangs nicht, wie wichtig diese Fragen für Rachel sind, empfindet es wohl auch als unfair und unsolidarisch, mit dem jungen Mädchen über gemeinsame Verwandte zu sprechen, — jedenfalls scheitert Rachels Versuch, von Helen ein bestimmtes und klares Urteil über die beiden zu hören. Die Folge ist, daß sie sich nur noch stärker in sich und ihr emotionales Unwirklichkeitsreich zurückzieht: "Her efforts to come to an understanding had only hurt her aunt's feelings, and the conclusion must be that it is better not to try. To feel anything strongly was to create an abyss between oneself and others who feel strongly perhaps but differently. It was far better to play the piano and forget all the rest. The conclusion was very welcome."[3]

Was Helen versäumt, gelingt ohne weiteres den beiden Dalloways während ihres kurzen Aufenthaltes auf dem Schiff. Helen lehnt sie zwar mit der Arroganz der Geistigen ab als "second rate", sieht nichts als Oberflächlichkeit in der gesell-

1) The Voyage Out, S. 35.
2) Ebenda, S. 37.
3) Ebenda, S. 36/37.

schaftlichen Sicherheit der beiden Aristokraten. Rachel dagegen fühlt sich hingezogen zu der Atmosphäre, die die Dalloways umgibt. Sie spürt das freundschaftsbereite Entgegenkommen, das von Clarissa auf sie ausstrahlt und das ihr Vertrauen spontan herausfordert, — die Festigkeit Richard Dalloways, des Mannes, der im wirklichen Leben steht und handelt, der zu dem Wesentlichen, zu den Dingen selbst kommt, — und sie ist beglückt über die Offenheit und Klarheit in den Gesprächen der beiden. Diese sind Menschen, keine "symbols". Sie stehen zu dem, was sie sagen und denken, verstecken sich nicht hinter ihren Worten, spielen nicht, sondern sind. Rachel findet Nachdenkliches, Beherzigenswertes in jeder Unterhaltung, die sie führen.

Man spricht z. B. von Shelleys "Adonais", von Dichtung überhaupt, und Richard Dalloway, der in Helen instinktiv die Repräsentantin der Welt des Geistes erblickt, will sich als Politiker vor ihr ins rechte Licht setzen. Die breite Selbstgefälligkeit seiner Worte entgeht der zuhörenden Rachel, aber ihr Sinn leuchtet ihr ein: " 'We politicians doubtless seem to you' (he had grasped somehow that Helen was the representative of the arts) 'a gross commonplace set of people; but we see both sides; we may be clumsy, but we do our best to get a grasp of things. Now your artists find things in a mess, shrug their shoulders, turn aside to their visions — which I grant may be very beautiful — and leave things in a mess. Now that seems to me evading one's responsibilities. Besides, we aren't all born with the artistic faculty'."[1]

Noch eindringlicher wirkt auf Rachel, was Clarissa den Worten ihres Mannes hinzufügt: "When I'm with artists I feel so intensely the delights of shutting oneself up in a little world of one's own, with pictures and music and everything beautiful, and then I go out into the streets and the first child I meet with its poor, hungry, dirty little face, makes me turn round and say: " 'No, I can't shut myself up — I won't live in a world of my own. I should like

1) The Voyage Out, S. 44/45.

to stop all the painting and writing and music until this kind of thing exists no longer'." [1]

Eine Helligkeit, halb befreiend, halb deprimierend, fällt bei diesen Worten auf Rachels bisheriges Dasein: "She said we lived in a world of our own. It's true. We're perfectly absurd." [2]

Die Dalloways haben Rachel geholfen, mit der Vergangenheit Schluß zu machen, sich klar zu werden über die Isoliertheit, in der sie herangewachsen ist; aber der Richtung ihres Gedankenlebens, der Tendenz zur Selbstisolierung, haben sie keine Änderung mehr geben können. Rachels Welt für sich bleibt bestehen.

"I like walking alone, and knowing I don't matter a damn to anybody" [3], sagt sie zu Terence Hewet. — Sie stößt sich in grüblerischer Empfindlichkeit an den Charakterschwächen ihrer Bekannten in Santa Marina, sieht nur die Diskrepanz zwischen dem, was sie sind, und dem, was sie sein müßten, um in ihrem, Rachels, Wertreich Geltung zu haben: "All round her were people pretending to feel what they did not feel, while somewhere above her floated the idea which they could none of them grasp, which they pretended to grasp, always escaping out of reach, a beautiful idea, an idea like a butterfly." [4]

Und die jedesmalige Konsequenz ihrer Enttäuschung ist, daß sie sich noch weiter in sich selbst zurückzieht: "— — —, her own body was the source of all the life in the world, which tried to burst forth here — there — and was repressed now by Mr. Bax, now by Evelyn, now by the imposition of ponderous stupidity — the weight of the entire world." [5]

Ihre Liebe zu Terence Hewet zeigt ihr dann für Augenblicke Welt und Menschen in einem anderen Licht. Sinn und Bedeutung scheinen auch in der einfachsten Lebens-

1) The Voyage Out, S. 45.
2) Ebenda, S. 47.
3) Ebenda, S. 215.
4) Ebenda, S. 228.
5) Ebenda, S. 258.

äußerung zu liegen; ein symmetrisches Ganzes scheint das Leben zu formen, ein Ganzes, in dem Frieden, Stille und Geborgenheit für jeden einzelnen liegt. Sie glaubt, das Wesentliche, die Dinge, für immer ergriffen zu haben, so daß die Form ihrer Erscheinungen sie nie mehr ängstigen könnte: "— she thought that she could now accept anything that came to her without being perplexed by the form in which it appeared. What was there to frighten or to perplex in the prospect of life? Why should this insight ever again desert her? The world was in truth so large, so hospitable, and after all it was so simple. 'Love', St. John had said, 'that seems to explain it all'."[1]

Aber solche Erkenntnis gelingt ihr nur in Momenten, wo sich in dem Labyrinth ihrer Grübeleien der Blick auf die Wirklichkeit auftut; der befreiende Ausweg selbst wird nicht gefunden.

In den Fieberphantasien ihrer tödlichen Erkrankung durchlebt sie noch einmal ihre qualvolle und erfolglose Suche nach dem Wirklichen: "For six days indeed she had been oblivious of the world outside, because it needed all her attention to follow the hot, red, quick sights which passed incessantly before her eyes. She knew that it was of enormous importance that she should attend to these sights and grasp their meaning, but she was always being just too late to hear or see something which would explain it all. For this reason, the faces, — Helen's face, the nurse's, Terence's, the doctor's — which occasionally forced themselves very close to her, were worrying because they distracted her attention and she might miss the clue. However, on the fourth afternoon, she was suddenly unable to keep Helen's face distinct from the sights themselves; her lips widened as she bent down over the bed, and she began to gabble unintelligibly like the rest. The sights were all concerned in some plot, some adventure, some escape. The nature of what they were doing changed incessantly, although there was always a reason behind it, which she must endeavour

1) The Voyage Out, S. 315.

to grasp. Now they were among trees and savages, now they were on the sea; now they were on the tops of high towers; now they jumped; now they flew. But just as the crisis was about to happen, something invariably slipped in her brain, so that the whole effort had to begin again. The heat was suffocating. At last the faces went further away; she fell into a deep pool of sticky water, which eventually closed over her head. She saw nothing and heard nothing but a faint booming sound, which was the sound of the sea rolling over her head. While all her tormentors thought that she was dead, she was not dead, but curled up at the bottom of the sea. There she lay, sometimes seeing darkness, sometimes light, while every now and then someone turned her over at the bottom of the sea."[1]

Das letzte "just too late" Rachels wird in der Sterbeszene angedeutet. Terence ist bei Rachel, auf deren Gesicht einige Augenblicke lang ein Lächeln von Glück und Klarheit liegt; doch bald folgt wieder ein Zug von Verstörtheit und Abspannung. — „Aber wenn wir zusammen sind, sind wir doch vollkommen glücklich," sagt Terence, um sie und sich zu beruhigen. Während er die Worte ausspricht, ist Rachel schon tot.

Ueberblicken wir nach dieser Inhaltsdarstellung noch einmal den Roman als Ganzes, so zeigt er trotz seiner Weitschweifigkeit eine einheitliche Linienführung. Eine ursprünglich vorhandene Wirklichkeitsfremdheit, die anfangs in ihrer Art durchaus normal und der Jugend der Heldin entsprechend ist, wird durch äußere Umstände (das Leben unter ältlichen, zurückgezogenen Menschen und die einsamen Überseefahrten) übermäßig gesteigert. Damit verläuft die innereEntwicklung Rachels genau entgegengesetzt der normalen, die den jungen Menschen mit zunehmender Reife der Wirklichkeit näher bringt; sie erfährt dann auch konsequent eine Steigerung ins Pathologische, womit der Ausgang des Romans, der Tod Rachels, gerechtfertigt erscheint.

Der reale Hintergrund des Buches wird also in einer

1) The Voyage Out, S. 340/41.

Weise dargestellt, daß die Wirklichkeitsfremdheit der Heldin durchaus negativ gewertet werden müßte. Eine solche Stellungnahme des Lesers aber wird durch die Verfasserin unmöglich gemacht.

Die endlosen Grübeleien Rachels werden so intensiv wiederholt, daß sie den Charakter persönlicher Bekenntnisse erhalten. Dazu kommt noch, daß auch die meisten anderen Personen sich in ähnlichen Gedankengängen festgefahren sehen, und ebenso wie für Rachel gibt es auch für sie dabei nur wenige Lichtblicke. So bleibt das Streben nach dem Wesentlichen in diesem Roman nur theoretisch fixiert. Am Schluß allerdings scheint eine Erkenntnis zu dämmern, die einen Fortschritt bringt: Hirst, der Freund der beiden Verlobten, hat das qualvolle Sterben Rachels und die Verzweiflung der Angehörigen miterlebt. In seiner Erschütterung darüber klagt er von neuem das Leben der Sinnlosigkeit an. Aber allmählich geht eine Veränderung mit ihm vor. Während er in der weiten Hotelhalle sitzt und mechanisch Notiz nimmt von dem Kommen und Gehen der vielen Menschen, legt sich ein Gefühl des Friedens, eine befreiende Schmerzlosigkeit über ihn. Aus dem Durcheinander der Stimmen und Bewegungen formt sich ihm ein geschlossenes Ganzes, ein geordnetes und durchdachtes Muster (pattern): "As he sat there, motionless, this feeling of relief became a feeling of profound happiness. Without any sense of disloyalty to Terence and Rachel he ceased to think about either of them. The movements and the voices seemed to draw together from different parts of the room, and to combine themselves into a pattern before his eyes; he was content to sit silently watching the pattern build itself up, looking at what he hardly saw."[1]

In diesem Ausklang des Buches liegt die Wurzel zu einer Einsicht, die erst in den folgenden Romanen deutlicher formuliert wird: Nicht grübeln, nicht Menschliches so wichtig nehmen! Das Leben ist trotz allem etwas Einheitliches, ein sinnvolles Ganzes; aber als solches enthüllt es sich erst dem, der Persönliches zurückstellen kann.

1) The Voyage Out, S. 374.

Der zweite Roman, "Night and Day", dringt bereits zu größerer Klarheit vor, wenn auch seine Handlung durch viele Abschweifungen sehr unübersichtlich wird. — Im Gegensatz zu "The Voyage Out" ist die Stimmung des Buches nicht einheitlich. Humor und Ironie wechseln ab mit einem allzu großen Ernst, dem der Leser keinen rechten Glauben schenken kann. Doch in dieser Uneinheitlichkeit liegt schon ein Vorzug; denn die Grundnote wohlwollender Ironie ist kräftig genug, um einen tragischen Ausgang, wie den der "Voyage Out", von vornherein unmöglich zu machen. Wirklichkeitsfremder Seelenzergliederung wird zwar der größte Teil des Werkes eingeräumt, aber die ironischen und humorvollen Schilderungen, besonders des einleitenden Teiles, schaffen schon einen gewissen Abstand von gefährlichen psychologischen Subtilitäten. Ein Beispiel hierfür sind einige Züge in der Charakteristik des jungen Anwaltes Ralph Denham, der als ältester Sohn seiner verwitweten Mutter sehr energisch und selbständig für das Fortkommen und die Sicherung seiner zahlreichen Geschwister arbeitet, aber in seinem Verlangen nach "privacy" [1] bei Einsamkeitsanwandlungen jugendlich und lächerlich wirkt, zumal er darin dauernd auf Hindernisse stößt. Wenn er zu Hause ist, hängt er zwar ostentativ ein Schild mit der Aufschrift "Out" an seine Zimmertür, aber dahinter wartet er gereizt darauf, daß die Geschwister ihn in Nichtachtung seiner Wünsche doch behelligen werden, und die einsamen Mahlzeiten, die er für sich durchgesetzt hat, verzehrt er ingrimmig in dem Bewußtsein, daß die Familie ihn als offenen Rebellen ansieht.

Bedeutet diese Ironie, von der auch die übrigen Personen des Romans nicht verschont werden, bereits ein gewisses Abrücken von überspannter Wirklichkeitsflucht, so zeigt das liebevolle Eingehen auf die verschiedenen Lebenskreise, die in der Handlung ineinandergreifen, und besonders die Gerechtigkeit, mit der das Wertvolle in ihnen hervorgehoben wird, einen deutlichen Schritt in der Richtung auf das Wirkliche. So steht im Mittelpunkt des Romans das Haus Hilbery

1) Night and Day, S. 20.

mit seiner Atmosphäre viktorianischer Wohlhabenheit und Geborgenheit, und die wohlwollende Teilnahme der Verfasserin an diesem Milieu ist unverkennbar.

Die Hauptpersonen des Romans, Ralph Denham, Katherine Hilbery, Mary Datchet, William Rodney sind die liebenswürdigen Repräsentanten verschiedener sozialer Schichten; Katherine Hilbery und William Rodney, die als jüngste Glieder alter, hochangesehener englischer Familien die Gegenwart aus den Traditionen der Vergangenheit erleben und bereichern; Ralph Denham und Mary Datchet, die in dem Bewußtsein, kein Heimatrecht in einer derartig kontinuierenden Vergangenheit zu besitzen, Pioniere des Neuen England sind, — die energische, warmherzige Mary Datchet in eifriger sozialer Arbeit, Ralph Denham bei dem schweren Daseinskampf für sich und seine mittellosen Angehörigen als strenger Kritiker an der beharrenden und starren Welt, der die beiden anderen entstammen.

Jeder der vier jungen Menschen erscheint anfänglich fest verankert in dem besonderen Wirklichkeitsausschnitt, der ihm zugewiesen ist, und damit scheint die Grundlage zu einem Gesamtbild werthaltiger Wirklichkeit gegeben zu sein. Aber eine leichte Erschütterung bringt das ganze Gebäude ins Wanken und illustriert an der nun offenbar werdenden seelischen Unfestigkeit der Beteiligten zugleich, wie sehr die Verfasserin noch mit dem Problem der Wirklichkeit ringt.

Die Verlobung Katherines mit William Rodney gibt den Anstoß zu der erwähnten Erschütterung und verwandelt zugleich den Roman in eine Komödie der Irrungen. Denn trotz der Billigung, die diese standesgemäße Verlobung bei allen Verwandten gefunden hat, trotz vieler Uebereinstimmung in äußeren Dingen, erweist sie sich für beide Verlobte als ein Irrtum, weil Katherines nüchterne, verstandesklare Art innerlich gar nichts mit dem aufgeschlossenen, phantasiebegabten Rodney gemeinsam hat, wohl aber vieles mit Ralph Denham. Während auf Seiten der beiden Verlobten Konvention, persönliche Eitelkeit und Scham über den begangenen Fehler die Notwendigkeit, die Verbindung aufzulösen, zu einem

schweren inneren Konflikt gestalten, sind auch die beiden anderen in Mitleidenschaft gezogen. Ralph, weil er sich insgeheim Hoffnungen auf Katherine gemacht hatte, und Mary, die kameradschaftliche Freundin Ralphs, weil sie als stille Beobachterin für sich die bittere Konsequenz ziehen muß, daß sie auf die Liebe Ralphs nicht rechnen darf.

Mit Ausnahme Rodneys, der zwar seine Erregung über gelegentliche Zwistigkeiten mit Katherine in heftigen Szenen entlädt, aber danach schnell wieder alles beim alten glaubt, gerät jeder der jungen Menschen in eine seelische Krise, in der sie ihr bisheriges Leben als völlig sinnlos und all ihre Gefühle als Illusionen ansehen, die eine grausame Realität Lügen straft.

Aus den zahlreichen Beispielen seien nur die folgenden herausgegriffen:

(Ralph Denham):

"He took his way languidly along the river embankment, away from home rather than towards it. The world had him at its mercy. He made no pattern out of the sights he saw. He felt himself now, as he had often fancied other people, adrift on the stream, and far removed from control of it, a man with no grasp upon circumstances any longer."[1]

"For the substantial world, with its prospects of avenues leading on and on to the invisible distance, had slipped from him, since Katherine was engaged."[2]

"Katherine had promised nothing, taken nothing; to her his dreams had meant nothing. This, indeed, was the lowest pitch of his despair. If the best of one's feelings means nothing to the person most concerned in those feelings, what reality is left us?"[3]

"All things had turned to ghosts; the whole mass of the world was insubstantial vapour, surrounding the solitary spark in his mind, whose burning point he could remember, for it burnt no more."[4]

1) Night and Day, S. 161/62.
2) Ebenda, S. 162.
3) Ebenda, S. 162/63.
4) Ebenda, S. 163.

" 'I wanted to be the saviour of my family and all that kind of thing. I wanted them to get on in the world. That was a lie, of course — a kind of self-glorification, too. Like most people, I suppose, I've lived almost entirely upon delusions, and now I'm at the awkward stage of finding it out.' " [1]

(Katherine Hilbery):

"She felt certain that she would marry Rodney. How could one avoid it? How could one find fault with it? Here she sighed, and, putting the thought of marriage away, fell into a dream state, in which she became another person, and the whole world seemed changed. Being a frequent visitor to that world, she could find her way there unhesitatingly. If she had tried to analyse her impressions, she would have said that there dwelt the realities of the appearances which figure in our world; so direct, powerful, and unimpeded were her sensations there, compared with those called forth in actual life. There dwelt the things one might have felt, had there been cause; the perfect happiness of which here we taste the fragment; the beauty seen here in flying glimpses only. No doubt much of the furniture of this world was drawn directly from the past, and even from the England of the Elizabethan age. However the embellishment of this imaginary world might change, two qualities were constant in it. It was a place where feelings were liberated from the constraint which the real world puts upon them; and the process of awakenment was always marked by resignation and a kind of stoical acceptance of facts." [2]

"The conviction that he" (d. h. Rodney, ihr Verlobter) "was thus strange to her filled her with despondency, and illustrated quite beyond doubt the infinite loneliness of human beings. She had never felt the truth of this so strongly before. She looked away into the fire; it seemed to her that even physically they were now scarcely within speaking distance; and spiritually there was certainly no human being

1) Night and Day, S. 232.
2) Ebenda, S. 144/45.

with whom she could claim comradeship; no dream that satisfied her as she was used to be satisfied; nothing remained in whose reality she could believe, save those abstract ideas — figures, laws, stars, facts, which she could hardly hold to for lack of knowledge and a kind of shame." [1]

Schneller und selbständiger als die beiden anderen findet Mary Datchet ihre innere Festigkeit wieder. Daß ihr der bescheidene Anteil an persönlichem Glück, auf den sie gehofft hatte, verloren geht, nimmt ihr wohl für kurze Zeit den Glauben an den Sinn ihres Daseins, an den Zweck und Wert ihres emsigen Schaffens; aber in dem Augenblick, wo sie sich zwingt, den Tatsachen klar und ohne Bitterkeit ins Auge zu sehen ("To know the truth — to accept without bitterness —")[2], fällt alle Qual individueller Wünsche und Enttäuschungen von ihr ab, und der Weg zu einer weiteren und schöneren Welt tut sich ihr auf. Geläutert und gesteigert in ihrer Persönlichkeit geht Mary aus ihrem inneren Kampfe hervor: "From an acute consciousness of herself as an individual, Mary passed to a conception of the scheme of things in which, as a human being, she must have her share. — — — Her vision seemed to lay out the lines of her life until death in a way which satisfied her sense of harmony. It only needed a persistent effort of thought, — — — to climb the crest of existence and see it all laid out once and for ever. Already her suffering as an individual was left behind her."[3] — — — "She saw to the remote spaces behind the strife of the foreground, enabled now to gaze there, since she had renounced her own demands, privileged to see the larger view, to share the vast desires and sufferings of the mass of mankind."[4]

Es ist die am Ausgang der "Voyage Out" erwähnte Einsicht Hirsts, die wir hier wiederfinden (s. oben, S. 33); aber in der sympathischen Gestalt Marys hat sie entschieden an Leben und Intensität gewonnen. Denn Mary begnügt

1) Night and Day, S. 299.
2) Ebenda, S. 274.
3) Ebenda, S. 273.
4) Ebenda, S. 275.

sich nicht wie Hirst mit reiner Kontemplation und damit verbundener passiver Aufnahme von wertvollen Erkenntnissen. Sie ringt sich tatsächlich durch, indem sie es verschmäht, sich mit Illusionen über schmerzliche Erlebnisse hinwegzuhelfen. Sie ist fest gewillt, die Wirklichkeit anzuerkennen, so wie sie ist.

Damit wird eine Aufgabe vorgezeichnet, die dann in den folgenden Romanen in Angriff genommen wird, — die bewußte Hinwendung zur Wirklichkeit.

Kehren wir noch einmal kurz zu dem zweiten Roman zurück! — Unter dem Einfluß Marys faßt Katherine den Entschluß, handelnd einen Ausweg aus der Augenblicksverwirrung zu suchen. Wie dieser Ausweg dann gefunden wird, erscheint im einzelnen recht ausgeklügelt und bleibt ohne tiefere Wirkung auf den Leser. Es sei deshalb nur erwähnt, daß Katherine und Denham ihre Heirat durchsetzen und zwar mit Unterstützung der „viktorianischen" Mutter Katherines, — was wieder bezeichnend ist für die dem Viktorianismus freundliche Gesinnung der Verfasserin (s. oben, S. 35).

Wichtig dagegen ist die klare Entscheidung Katherines für den Weg ins helle Tageslicht aktiven Lebens unter Aufgabe seelischer Zurückgezogenheit, — eine Entscheidung, die mit ihrer deutlichen Bezugnahme auf das Thema, "Night and Day", noch einmal die Fragestellung des Buches zusammenfaßt: "Why, she" (Katherine Hilbery) "reflected, should there be this perpetual disparity between the thought and the action, between the life of solitude and the life of society, this astonishing precipice on one side of which the soul was active and in broad daylight, on the other side of which it was contemplative and dark as night? Was it not possible to step from one to the other, erect, and without essential change?" [1]

Mit "Night and Day" ist das Schaffen Virginia Woolfs an einem Wendepunkt angelangt. Die Bereitschaft zur Annäherung an die Wirklichkeit ist nun auch für die Romane, und zwar aus ihnen selbst heraus, theoretisch formuliert und

1) Night and Day, S. 358/59.

offen bekannt worden; aber eine Umsetzung in die Tat ist noch nicht erfolgt. Im Gegenteil lassen die beiden ersten Romane erkennen, daß eine ausgeprägt analytische, auf das Leiden am Leben eingestellte Denkweise die tatsächliche Hinwendung zur Wirklichkeit erschwert.

Wir werden auch in den folgenden Romanen immer wieder Menschen finden, deren Gedankengänge denen der Rachel in "The Voyage Out" oder den gelegentlichen Grübeleien und Träumereien der Helden von "Night and Day" ähneln: die blasse, farblose Gestalt des Jacob in "Jacob's Room", Peter Walsh und der Wahnsinnige, Septimus Warren Smith, in "Mrs. Dalloway", Lily Briscoe in "To the Lighthouse", Rhoda, aber auch Bernard und Louis in "The Waves" müssen hier als besonders bezeichnend genannt werden.

Aber in allen diesen Romanen sind nicht die Menschen als solche, als Individuen, das Wesentliche und Wichtigste, sondern die Wirklichkeit, mit der sie in Berührung treten, — zuerst die sinnenhafte Wirklichkeit, die schrittweise erobert wird, und dann über diese hinaus eine Wirklichkeit, an der neben den Sinnen alle Erlebniskräfte der Seele Anteil haben und die sich selbst den oben erwähnten Gestalten irgendwie zugänglich zeigt.

In "Jacob's Room" wird der Anfang mit der tätigen Anteilnahme am Dinglich-Wirklichen gemacht.

Jacob selbst ist zwar ein Grübler, in dessen melancholischem Denken die Motive der beiden ersten Romane anklingen: "It's not catastrophies, murders, deaths, diseases, that age and kill us, it's the way people look and laugh, and run up the steps of omnibuses."[1]

Schattenhaft zieht Jacobs Leben an uns vorüber, seine Kindheit, sein Studium, seine Reisen, — ein Durchschnittsleben ohne Spannung, das ihn leer und unbefriedigt läßt. Oede liegt auch die Zukunft vor ihm, weil er sich in seinen Grübeleien festgefahren weiß: "He would go into Parliament and make fine speeches — but what use are fine speeches and Parliament, once you surrender an inch to the black

1) Jacob's Room, S. 133.

waters? Indeed there has never been an explanation of the ebb and flow in our veins — of happiness and unhappiness."[1]

Da bricht der Weltkrieg aus, und nun sehen wir das Leben und Denken Jacobs in größerem Zusammenhang: Jacobs Krankheit ist die Welternüchterung am Ende einer Zivilisation, die in der grausamen und sinnlosen Sachlichkeit des Krieges ihre letzten Triumphe feiert. Meisterhaft geschildert ist die Vision von der Technik und Mechanik der Schlacht: "The battleships ray out over the North Sea, keeping their stations accurately apart. At a given signal all the guns are trained on a target which (the master gunner counts the seconds, watch in hand — at the sixth he looks up) flames into splinters. With equal nonchalance a dozen young men in the prime of life descend with composed faces into the depths of the sea; and there impassively (though with perfect mastery of machinery) suffocate uncomplainingly together. Like blocks of tin soldiers the army covers the cornfield, moves up the hillside, stops, reels slightly this way and that and falls flat, save that, through field glasses, it can be seen that one or two pieces still agitate up and down like fragments of broken match-stick."[2]

Jacob fällt im Kriege. Was er zurückläßt, was von ihm weiterlebt bei seiner Mutter und seinen Freunden, ist nichts als Chaos und Traurigkeit.

Trostlos ist der Roman unter diesem Aspekt; aber von einer anderen Seite gesehen, hellt sich das Dunkel auf. Nicht Jacob selbst oder sein Lebensgang ist das Wichtigste an diesem Buch, sondern der Lebensraum Jacobs, d. h. die Menschen und viel mehr noch die Dinge, die er in seinem Leben streift. Eine neue Dinglichkeit tut sich auf, freilich vorläufig nur in ganz loser Verbindung mit dem Menschen Jacob Flanders, so daß der Roman als Ganzes einen durchaus zwiespältigen Eindruck macht. Aber das werdende Neue, das sich ankündet in der hier noch fast beziehungslosen

1) Jacob's Room, S. 225/26.
2) Ebenda, S. 254.

Dinglichkeit, an der alle Sinne ihre Freude haben, hinterläßt einen stärkeren Eindruck als das verklingende Alte.

Cambridge und London gehören zum Lebensraum Jacobs, und beide sind mit besonderer Liebe geschildert. Wir sehen die unvergeßliche Silhouette der alten englischen Universitätsstadt, über der der Himmel selbst ein anderer zu sein scheint als überall sonst, weil das Leben in ihren Mauern weiterstrahlt.

Schöner, bewegter noch ist London. Die Autobusse in seinen Straßen laufen an den Stauplätzen des Verkehrs zusammen wie bunte Perlen auf einen einzigen Faden, an Mudie's corner in Oxford Street z. B. — Ganz langsam fahren sie dann an den Passanten vorbei, so nahe, daß Passagiere und Fußgänger einander in die Augen starren können. Aber keiner macht sich Gedanken über den anderen: "Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart; and his friends could only read the title, James Spalding, or Charles Budgeon, and the passengers going the opposite way could read nothing at all — save 'a man with a red moustache', 'a young man in grey smoking a pipe'."[1]

Weiter flutet die Großtadtmenge, vorbei an den Straßenhändlern, die im Knien ihr bewegliches Spielzeug über den Bürgersteig laufen lassen.

An den Arbeitsstätten, in den Korridoren der Büros, hängen den ganzen Tag über zahllose Mäntel, schlaff und welk; aber Punkt 6 Uhr nachmittags füllen sich die leeren Hüllen; Leben und Bewegung kommt in sie hinein; eine Heerschar kleiner Gestalten strebt hinaus ins Freie, ins Dunkel; heimatlich nimmt die große Stadt sie auf, "the hoary city, old, sinful, and majestic."[2]

Zu London gehört die Oper mit dem Festglanz, der über Aufführung und Publikum liegt, oder das Britische Museum, in dessen Kuppelsaal die Leser wie an den Speichen eines großen Wagenrades sitzen; zu London gehört auch

1) Jacobs Room, S. 103.
2) Ebenda, S. 108.

die Gegend um Shaftesbury Avenue mit den prächtigen Auslagen in den Schaufenstern, die im einzelnen so kuriose Bilder zeigen: "In Evelina's shop off Shaftesbury Avenue the parts of a woman were shown separate. In the left hand was her skirt. Twining round a pole in the middle was a feather boa. Ranged like the heads of malefactors on temple bar were hats — emerald and white, lightly wreathed or drooping beneath deep-dyed feathers. And on the carpet were her feet - pointed gold, or patent leather slashed with scarlet."[1]

Virginia Woolf hat viel Sinn für die Kuriositäten, die Exzentrizitäten und die Schönheiten, die die Wirklichkeit uns sehen läßt, und die vielen kleinen Szenen in "Jacob's Room" zeigen nur, wie ihr Blick zusehends schärfer, ihr Lächeln humorvoller und wärmer wird. Der erste Schritt zur Eroberung der Wirklichkeit ist getan. Ein weiterer folgt in "Mrs. Dalloway".

Hier haben sich die gedanklichen Motive der beiden ersten Romane, das leidvolle Isoliertsein im eigenen Inneren, verdichtet in der tragischen Gestalt des armen Wahnsinnigen, Septimus Warren Smith, der an der Trauer über den gefallenen Kriegskameraden zugrundegeht. Er müßte wieder Sinn und Interesse an der Außenwelt bekommen ("take an interest in things outside himself")[2], haben die Aerzte seiner Frau gesagt; aber er kann es nicht. Er muß auf die Stimmen in seinem Inneren hören, die von der Bosheit und der Schlechtigkeit der Menschen sprechen, eine Kunde, die er wiederfindet bei allen Großen, bei Shakespeare, Dante, Aeschylus: "How Shakespeare loathed humanity — the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to Septimus; the message hidden in the beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same."[1]

1) Jacob's Room, S. 198.
2) Mrs. Dalloway, S. 34.
3) Ebenda, S. 134/35.

Aber selbst in den Wahnideen dieses Unglücklichen leuchten Erkenntnisse auf, die seine tiefe Verzweiflung überstrahlen. Er, Septimus, der an der Spitze der Menschheit den Sinn des Daseins und die Wahrheit sucht, hat ein tiefes Geheimnis erkannt, das er in alle Welt hinausschreien möchte: " — first, that trees are alive; next, there is no crime; next, love, universal love, he muttered, gasping, trembling, painfully drawing out these profound truths which needed, so deep were they, so difficult, an immense effort to speak out, but the world was entirely changed by them for ever."[1]

Auch sonst macht sich der Jammer der Nachkriegszeit spürbar in diesem Roman. Aber man kapituliert nicht vor ihm. Mit vorbildlicher Willensschulung bietet man ihm die Stirn. Was Mrs. Dalloway über die Nachwirkung des Krieges denkt, hat weiteste Geltung: "This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows, courage and endurance, a perfectly upright and stoical bearing."[2]

Sie selbst ist eine Skeptikerin, macht sich keine Illusionen über das Leben; aber die Waffen streckt sie nicht vor dem Schicksal: "— her notion being that the Gods who never lost a chance of hurting, thwarting, and spoiling human lives, were seriously put out if, all the same, you behaved like a lady."[3]

Das ist eine Kampfansage an das Schicksal, die ohne Bitterkeit gemeint ist. Aktive Kräfte, Wille und Selbstbeherrschung, werden auf den Plan gerufen; eine unbewußte Siegessicherheit schlummert in der schönheitsfrohen Natur Clarrissas, in ihrem Humor und ihrer Freude an menschlicher Geselligkeit: "She enjoyed practically everything. If you walked with her in Hyde Park now it was a bed of tulips, now a child in a perambulator, now some absurd little drama she made up on the spur of the moment.

1) Mrs. Dalloway, S. 103.
2) Ebenda, S. 16/17.
3) Ebenda, S. 118/19.

(— — —) She had a sense of comedy that was really exquisite, but she needed people, always people, to bring it out, — — —"[1]

Wer solche Erlebniskraft in sich fühlt, dem können die Dinge der Außenwelt nicht mehr fremd gegenüberstehen. Ein gemeinsames Netz legt sich über Dinge und Menschen. Lebensströme, Ruhe, Festigkeit, Reinheit gehen von den Dingen auf den Menschen über, und umgekehrt saugen die Dinge das Wesen des Menschen in sich auf und führen es weiter über den Tod hinaus.

So steht das London der "Mrs. Dalloway", das mit gleicher Ausführlichkeit und Schönheit geschildert wird wie das von "Jacob's Room", nicht mehr in beziehungsloser Dinglichkeit vor uns auf: "somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived"[2], und mit London verweben sich alle Dinge, die Clarissa getroffen hat, in ihrem persönlichen Leben — die Bäume zu Hause, das alte Haus dort und inniger noch die Menschen — versteht man sich doch ohne Worte auch nach jahrelanger Entfernung voneinander, als ob man sich erst gestern getrennt hätte.

Vor dieser Verbundenheit von Ding und Mensch, von Mensch zu Mensch, tritt die eigentliche Handlung ganz zurück: Clarissas Vorbereitungen zu einer Gesellschaft, die sie am Abend geben wird, der unerwartete Besuch ihres Jugendfreundes Peter Walsh, mit dem unzählige Erinnerungen wieder auftauchen; die Gesellschaft selbst, auf der die Bradshaws vom Selbstmord eines wahnsinnigen Patienten (des Septimus) sprechen.

Ebenso unbedeutend ist die Handlung in "To the Lighthouse".

Die Fahrt nach dem Leuchtturm ist für morgen geplant. James, der jüngste Sohn des Professors Ramsay, kann die Zeit gar nicht abwarten und bestürmt die Mutter immer wieder mit Fragen. Aber der Vater dämpft die Vorfreude des

1) Mrs. Dalloway, S. 119.
2) Mrs. Dalloway, S. 16.

Kindes: „Morgen wird es regnen". — Er hat recht. Aus dem Ausflug wird nichts.

Viele Jahre später wird die Fahrt endlich unternommen; aber James und seine Schwester haben keine Freude daran. Widerwillig folgen sie dem Vater ins Boot. Sie verstehen sich nicht mit ihm. Die Mutter, bei der sie sich geborgen fühlten, ist lange tot.

Das ist der äußere Rahmen für das stille Geschehen im Innern, das unter einem zwiespältigen Aspekt geschildert wird.

Sehen wir es mit den Augen der Malerin Lily Briscoe, der Freundin der Mrs. Ramsay, so scheint eine unfrohe Atmosphäre auf dem gastlichen Hause des Professors Ramsay zu lasten. Der Gelehrte, ein großer Philosoph, ist ausgesprochen egozentrisch, ungeduldig, aufbrausend, eitel auf seinen Ruhm. In seiner Unbeherrschtheit kann er seine Umgebung tief verletzen, und doch ist auffallend, wie sehr er Liebe, Mitgefühl, Achtung braucht, ja ungestüm fordert, wenn ihm Zweifel an seinen Leistungen kommen. Seine Kinder mögen ihn nicht; selbst die Jüngeren durchschauen ihn trotz ihrer Jugend. Und die Mutter, die ein instinktives Verständnis für ihren Mann hat, leidet unter der Abneigung der Kinder gegen den Vater. Lilys Vermutung, daß allein die Ausgeglichenheit der Frau Ramsay im Hause eine Einheit stiftet, bestätigt sich ihr, als sie lange nach dem Tode der Frau wieder zu den Ramsays kommt. Sie ist dabei, als die Fahrt nach dem Leuchtturm wirklich unternommen wird. Die Vereinsamung der beiden Kinder, ihr stummer Kampf gegen den Vater, die verzweifelte Haltlosigkeit, die dem Tode der Frau Ramsay gefolgt ist (und sich auch äußerlich zeigt in dem vernachlässigten Zustand des schönen Sommerhauses), — das alles deprimiert sie aufs tiefste.

Eine trübe Lebensperspektive, trüber noch als die des Jacob Flanders in "Jacob's Room", sehen wir durch die Augen der Lily Briscoe. Fast scheint es, als ob "To the Lighthouse" gegen "Mrs. Dalloway" einen völligen Rückfall in lebensmüde Resignation bedeute.

Aber es fragt sich, ob Virginia Woolf diesen trostlosen Ausblick auf das Leben als den einzig möglichen hinstellen will. Identifiziert sich die Schriftstellerin mit der häßlichen kleinen Malerin, die sich jahrelang an einem Bilde abmüht, weil ihr die rechte Proportionierung von Licht und Schatten nicht gelingen will? — Ein wenig vielleicht. Aber es liegt mißbilligende Kritik in der Selbstcharakteristik Lilys, wenn sie sich mit Mrs. Ramsay vergleicht: Lily ist der moderne Denkmensch, gelähmt von seiner allzu subtilen Einsicht in das eigene Selbst und die Charaktere der anderen, überzeugt von der "ineffectiveness of action" und der "supremacy of thought"[1] und damit unendlich arm gegenüber der einfachen, in sich selbst gefestigten und instinktsicheren Art der Mrs. Ramsay, über deren Handeln eine stillschweigende Selbstverständlichkeit liegt und in deren Wesen sich ein gütiges Verständnis für alle ausspricht: "She was silent always. She knew then — she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified."[2]

Das Bild vom Leben, das in "To the Lighthouse" geschaffen werden soll, kann nur vollständig, werthaltig und wahr sein, wenn Mrs. Ramsay in das Zentrum des Geschehens rückt. Lilys Perspektive ist nicht die richtige, weder im Denken noch im Malen; denn in der Landschaft, die sie malt, müßte ein großer Baum die Mitte einnehmen. Aber Lily zaudert lange, ehe sie sich entschließen kann, das Bild entsprechend zu ändern. Nur in Lichtblicken — intermittierend wie der Schein des fernen Leuchtturms — erkennt sie, wie das Bild zu Ende geführt werden muß, so wie sich ihr auch nur in seltenen Augenblicken ein anderer Aspekt des Lebens enthüllt.

Dieser andere Aspekt ist der der Mrs. Ramsay, in deren mütterlicher Güte die Wesenszüge Mary Datchets (Night and Day) und Clarissa Dalloways noch eine Vervollkommnung erfahren haben. Auch sie gibt sich dem Leben gegenüber keinen Illusionen hin. Aber indem sie es als ihren großen

1) To the Lighthouse, S. 301.
2) Ebenda, S. 49.

Gegenspieler bezeichnet ("her old antagonist, life")[1], stellt sie sich ihm aktiv entgegen: "She took a look at life, for she had a clear sense of it there, something real, something private, which she shared neither with her children nor with her husband. A sort of transaction went on between them, in which she was one side, and life was on another, and she was always trying to get the better of it, as it was of her; and sometimes they parleyed (when she sat alone); there were, she remembered, great reconciliation scenes; but for the most part, oddly enough, she must admit that she felt this thing that she called life terrible, hostile, and quick to pounce on you if you gave it a chance."[2]

Mrs. Ramsay weiß: Elend und Schrecken birgt das Leben sicherlich in sich; aber lebenswert bleibt es ihr deshalb doch immer. Manchmal bangt sie wohl für die Zukunft ihrer Kinder, wenn sie auf sich allein gestellt sein werden; aber eine Glückszuversicht, um die Lily Briscoe sie beneidet, läßt sie alle Befürchtungen verwerfen: "There were the eternal problems: suffering; death; the poor. There was always a woman dying of cancer even here. And yet she had said to all these children, you shall go through with it. To eight people she had said relentlessly that (— — —). For that reason, knowing what was before them — love and ambition and being wretched alone in dreary places — she had often the feeling, Why must they grow up and lose it all? And then she said to herself, brandishing her sword at life, nonsense. They will be perfectly happy.".[3]

Woher ihr diese Glückszuversicht stammt? — Aus einem freiwilligen Verzicht auf die unruhigen Ansprüche des Selbst, einem Verzicht, der aber nichts mit gewaltsamer Askese gemeinsam hat, sondern der wohltuenden Frieden und unerschütterliche Sicherheit über den Menschen bringt: "Not as oneself did one find rest ever, in her experience (— — —), but as a wedge of darkness. Losing personality, one lost

1) To the Lighthouse, S. 124.
2) Ebenda, S. 95/96.
3) Ebenda, S. 96.

the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity."[1]

Das abendliche Lichtsignal des Leuchtturms, der letzte, lange, feste Strahl, der den beiden kurzen folgt, ist ihr das Zeichen für die tatsächliche Existenz der Festigkeit und Sicherheit im Leben, an die sie glaubt: " — the long steady troke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw, and this thing, the long steady stroke, was her stroke."[2]

Ihre Ehe ist doch glücklich, allen Einwänden und allem Gerede der anderen zum Trotz, weil sie durch die Schwächen ihres Mannes hindurch — die ihr ebensowenig entgehen wie ihre eigenen — sein eigentliches Wesen kennt und liebt. Denn eines der Leitmotive ihres Denkens ist die Überzeugung, daß Menschen aneinander das wahre Wesen suchen müssen, das hinter den Erscheinungen ruht: " — our apparitions, the things you know us by, are simply childish".[3]

Eine der schönsten Stellen des Buches ist die Schilderung eines Augenblicks innigster Verbundenheit der beiden Gatten: Mr. Ramsay liest ein Buch, Walter Scott, seinen Lieblingsschriftsteller. Die Frau, die mit einer Handarbeit beschäftigt ist, beobachtet ihn, sieht, wie sein ganzes Wesen Befreiung und Stärkung beim Lesen findet, wie er kaum seine innere Ergriffenheit verbergen kann, wie er mit dem Buche lebt. Die Komik einer Stelle überwältigt ihn so, daß er sich auf die Schenkel schlägt und aufsieht. Eine Sekunde lang treffen sich ihre Blicke, und jeder von beiden fühlt das Verständnis des anderen: "Their eyes met for a second; but they did not want to speak to each other. They had nothing to say, but something seemed, nevertheless, to go from him to her. It was the life, it was the power of it, it was the tremendous humour, she knew, that made him slap his thighs.

1) To the Ligthouse, S. 100.
2) Ebenda, S. 100.
3) Ebenda, S. 100.

Don't interrupt me, he seemed to be saying, don't say anything; just sit there. And he went on reading."[1]

In solchen Augenblicken erkennt sogar Lily Briscoe, daß ein Wertvolles von höchster Bedeutung in der Ehe der beiden Ramsays verwirklicht ist. Als Symbol der Ehe erscheint ihr das Ehepaar in einem kurzen Moment, dessen Schilderung ebenfalls zu den schönsten Stellen nicht nur des "To the Lighthouse", sondern überhaupt der Romane Virginia Woolfs gehört:

Lily beobachtet die Ramsays, die dem Spiel ihrer Kinder zusehen: "And suddenly the meaning which, for no reason at all, as perhaps they are stepping out of the Tube or ringing a doorbell, descends on people, making them symbolical, making them representative, came upon them, and made them in the dusk standing, looking, the symbols of marriage, husband and wife. Then, after an instant, the symbolical outline which transcended the real figures sank down again and they became, as they met them, Mr. and Mrs. Ramsay, watching the children throwing catches."[2]

Daß die Lebensschau der Mrs. Ramsay sich auch nach ihrem Tode durchsetzt, wird angedeutet in der plötzlichen Wandlung des Verhältnisses der beiden Kinder zu dem Vater, die während der Fahrt nach dem Leuchtturm vor sich geht, deren Schilderung aber in diesem Zusammenhang zu weit führen würde. Und weiter: Während der Fahrt der anderen nach dem Leuchtturm werden in Lily Briscoe die Erinnerungen an Mrs. Ramsay so lebendig, daß sie die Verstorbene vor sich zu sehen glaubt. Unter dem Eindruck dieser Vision führt die Malerin ihr Bild nun doch zu Ende.

So läßt sich zusammenfassend sagen, daß Virginia Woolf in "To the Lighthouse" ein weiterer Schritt in die Wirklichkeit hinein gelungen ist. In der Gestalt der Mrs. Ramsay und ihrer Ehe ist die Einheit von Wirklichkeit und Wert, das symbolhafte Hervortreten des Wertes in der Wirklichkeit, künstlerisch erfaßt. Die Sprache des "To the Lighthouse"

1) To the Ligthouse, S. 184.
2) Ebenda, S. 114/15.

ist in ihrer Schönheit und ihrem Rhythmus so auf den Gehalt des Buches abgestimmt, daß sich hier bereits deutlich zeigt, wie nahe die Schriftstellerin der Dichterin ist.

Diese Richtung auf die Dichtung hin wird noch auffallender in dem Buch "The Waves", das zwar erst nach dem "Orlando" erschienen ist, aber allgemein von der Schriftstellerin und der Kritik dem "To the Lighthouse" zugesellt wird und deshalb hier gleich im Anschluß an das letztere gestreift werden soll. (Ausführlicher liegt es dem III. Abschnitt der vorliegenden Arbeit zugrunde.)

In einer ganz auf das Innerseelische verlegten Spannung sprechen in dieser "poetic novel", wie das Buch von der Kritik genannt worden ist, Menschen von sich selbst und voneinander. Wie bereits angedeutet (vgl. oben, S. 40), sind unter diesen Menschen (sechs von ihnen sind die Sprecher; von dem siebenten, Percival, erfahren wir nur durch die Reden der anderen) drei, die zum Grübeln, Zaudern und zu krankhafter Sensibilität neigen. Aber wenn auch deren Meditationen oft störend und quälend wirken und in ihrer Länge den Reiz des Buches beeinträchtigen, so ordnen sie sich doch wirkungsvoll den Höhepunkten des Geschehens ein, an denen alle Beteiligten in einer gewaltigen Erlebniseinheit Anteil haben. Jeder trägt zu seinem Teil an ihrer Freundschaft bei, die sich in der Freundesliebe zu Percival manifestiert und dem Buch seine besondere Note verleiht. "Bernard, with his communicative, affable receptiveness; Louis, very conscious of humiliations, but with a kind of ruthless romanticism below his business efficiency; Neville, who lives with a concentrated inwardness, and makes, we infer, a name; and the women - Jinny, who lives for her body and the sparkle of life; Susan, embedded in the country rhythm and motherhood; and Rhoda, a flying nymph of solitude" [1], sie alle erleben sich als gemeinsame Schöpfer der Augenblicke, in denen ihre Freundschaft (sie haben Kindheit und Jugend gemeinsam verlebt) als ein Reales von höchster Schönheit Gestalt annimmt.

1) The Times Literary Supplement, 8. 10. 1931.

So umschreibt Bernard ihre innere Gemeinschaft bei dem größten dieser Erlebnisse, der Feier für den scheidenden Percival: "We have come together (from the North, from the South, from Susan's farm, from Louis' house of business) to make one thing, not enduring — for what endures? — but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves — a whole flower to which every eye brings its own contribution."[1] Und so fassen sie am Schluß derselben Feier gemeinsam ihr Freundschaftserlebnis zusammen, wobei es jeder nach seiner Eigenart schildert und bereichert.[2] Als Gestalter des Lebens, als Schöpfer von Glück und Gewißheit haben sie sich selbst erlebt: "We have proved, sitting eating, sitting talking that we can add to the treasury of moments. We are not slaves bound to suffer incessantly unrecorded petty blows on our bent backs. We are not sheep either, following a master. We are creators. We too have made something that will join the innumerable congregation of past time. We too, as we put on our hats and push open the door, stride not into chaos, but into a world that our own free force can subjugate and make part of the illumined and everlasting road."[3]

Rückblickend läßt sich sagen: In "To the Lighthouse" und "The Waves" wird die werthaltige Wirklichkeit in kostbaren Augenblicken intuitiv erkannt. Dabei empfinden die so erkennenden Menschen sich nicht nur als Aufnehmende, Genießende, wie Mrs. Dalloway etwa, sondern sie sind selbst an der Realisierung des Wertvollen irgendwie beteiligt, — so die Ramsays in den oben geschilderten Szenen durch ihre Haltung, die der vollkommene Ausdruck ihres eigentlichen Wesens ist, und mehr noch die sechs Freunde in "The Waves" durch ihre schöpferische Mitwirkung.

---

1) The Waves, S. 137.
2) Ebenda, S. 157/8.
3) Ebenda, S. 158.

Zeigen uns "To the Lighthouse" und "The Waves" auf diese Weise die Wirklichkeit mehr von der subjektiven, menschlich bedingten Seite her, so stellt sie der "Orlando" mehr objektiv, gewissermaßen als selbständige Kraft dar. Denn die Rolle, die der Wirklichkeit im "Orlando" zugewiesen ist, besteht darin, daß sie wie ein gütiger und gerechter Schulmeister alle Illusionen Orlandos korrigiert, aber — und das ist zu beachten — in einer Weise, daß sie den Schüler seine Fehler selbst finden läßt. Damit wird jedoch schon deutlich, daß die Selbständigkeit im Grunde nur eine bedingte ist, kommt sie doch erst dadurch zustande, daß der "Schüler", Orlando, sie anerkennt und sich ihr aus freiem Willen, also aktiv, unterordnet. Jedenfalls aber bleibt die Erkenntnis der Wirklichkeit hier nicht begnadeten Augenblicken der Intuition überlassen, sondern der unmittelbare Zusammenhang mit dem wirklichen, werthaltigen Leben ist trotz aller Phantastereien von vornherein gegeben und erfährt im Verlaufe des Romans noch eine beträchtliche Verstärkung.

Beachtenswert ist auch das Folgende: Orlando, das seltsame Doppelwesen, das um das dreißigste Jahr herum plötzlich sein Geschlecht wechselt und von da an als Frau durchs Leben geht, ist der alleinige Held des Romans; in seiner Person, seinem Lebensgang und seinem Erleben laufen alle Fäden der mit Ironie und Humor gewürzten Erzählung zusammen. Er ist der Märchenprinz, der auszog, das Leben zu lernen, dem die Frage: "Life, life what art thou?"[1] nicht Ruhe läßt, bis er in die verschiedensten Formen menschlichen Wesens getaucht und in einem Höchstmaß von Selbstverwirklichung teils als Mann, teils als Frau durch die heterogensten Lebenskreise der Länder und Zeiten gestreift ist.

Daß er, der als Page der Elisabeth die Gunst der Königin vor allen anderen besessen hat, der mit der jeunesse dorée am Hofe James' I. sich die verwegensten Streiche und Liebesabenteuer leisten durfte, von seiner Geliebten, einer russischen Prinzessin, schmählich verlassen wird, ist seine erste schwere Enttäuschung. Die zweite folgt, als er sich —

1) Orlando, S. 229.

in pathetischer Zurückgezogenheit auf dem Schloß seiner Väter lebend — einer neuen Leidenschaft hingibt, dem Dichten, weniger aus Freude an der Sache, als aus Ehrgeiz und Ruhmsucht, die eine gewaltige Unruhe in seine Seele bringen. — Nicholas Greene, einen berühmten Dichter, lädt er zu sich als seinen Protégé ein, um von ihm ein Urteil über seine dichterischen Fähigkeiten zu hören und schöngeistige Gespräche mit ihm zu führen. Aber es stellt sich heraus, daß Greene nicht im geringsten den Erwartungen entspricht, die sein enthusiastischer Verehrer an ihn gestellt hatte. Seinen kleinlichen und zänkischen Geist beschäftigen mehr die Intrigen der Dichter untereinander als die Probleme der Dichtkunst. Und den Dank für die großzügige Hilfe seines Gönners erstattet er mit einer grausamen Parodie der dichterischen Versuche Orlandos und gibt ihn damit öffentlich der Lächerlichkeit preis.

Von neuem ist Orlando um eine Illusion ärmer geworden. Aber wenn auch seine phantastische Seele noch jugendliche Genugtuung findet in der resignierten Geste, mit der er diese neue Lebenserfahrung hinnimmt: "I have done with men"[1], so ruft doch dieses Erlebnis zwei wertvolle Erkenntnisse wach, die ihn in seinem Menschtum ein ganzes Stück weiterführen. Er nimmt sich vor, sein bescheidenes Dichtwerk fortzusetzen, ohne sich von dem eigenen Ehrgeiz oder der Kritik der anderen beirren zu lassen, — aus reiner Freude am Werke selbst: "'I'll be blasted', he said, 'if I ever write another word, or try to write another word, to please Nick Greene or the Muse. Bad, good, or indifferent, I'll write from this day forward, to please myself'"[2], und in der Selbstbescheidung, die er sich mit diesem Vorsatz gelobt hat, durchdringt ihn auch die andere Erkenntnis: Die Unruhe, die seine ehrgeizigen Gedanken über ihn gebracht haben, ist von ihm abgefallen, und er kann sich mit klaren Augen des wirklichen Lebens um ihn her erfreuen: "'What an admirable life this is', he thought, stretching his limbs out under the oak tree.

1) Orlando, S. 81.
2) Ebenda, S. 87.

'And why not enjoy it this very moment?'" (Diese alte Eiche, die auf einer Erhöhung in der Nähe von Orlandos Schloß steht, so daß man von ihr aus einen Blick über die weite Landschaft tut, liebt Orlando seit seiner Kindheit. Unter ihren Zweigen, auf ihren alten knorrigen Wurzeln ruhend, hat er das Gefühl, auf dem Rücken der ganzen Welt zu liegen. Dieser Eiche gilt auch seine große Dichtung, "The Oak Tree".) "The thought struck him like a bullet. Ambition dropped like a plummet. Rid of the heart-burn of rejected love, and of vanity rebuked, and all the other stings and pricks which the nettlebed of life had burnt upon him when ambitious of fame, but could no longer inflict upon one careless of glory, he opened his eyes, which had been wide open all the time, but had seen only thoughts, and saw, lying in the hollow beneath him, his house."[1] Das Haus seiner Väter, das schon einmal nach seiner ersten Enttäuschung seine Zuflucht gewesen war, weckt mit seiner imposanten Größe und der stattlichen Geordnetheit seiner Anlage in Orlando Verständnis für den Wert des Unpersönlichen: Die vielen Handwerker, die unter der Anleitung seiner Vorfahren an dem Besitztum gearbeitet haben, ja die einzelnen Vorfahren selbst, die mit Eifer für die Erhaltung und Verschönerung ihres Erbes gesorgt haben, sind längst in Vergessenheit geraten; nur das Werk lebt weiter und in ihm auch sie alle: "Not one of these Richards, Johns, Annes, Elizabeths has left a token of himself behind him, yet all, working together with their spades and their needles, their love-making and their child-bearing, have left this. Never had the house looked more noble and humane."[2]

Aber trotz dieser wertvollen Erkenntnisse hat die Wirklichkeit noch viel an Orlando zu korrigieren: Er verstrickt sich in ein unangenehme Liebschaft mit einer zudringlichen Standesgenossin, die ihm schließlich die Heimat verleidet. Nachdem er als Gesandter in Konstantinopel mehr seiner äußeren Erscheinung als seiner wirklichen Verdienste halber

1) Orlando, S. 89.
2) Ebenda, S. 90.

hohe Ehrungen auf sich gehäuft hat und in einem unaufhörlichen Festtaumel gelebt hat, bricht er plötzlich in der übersteigerten Intensität seines Erlebens zusammen und verfällt in einen todesähnlichen Schlaf, aus dem er als Frau erwacht, die sich einer Gruppe umherziehender Zigeuner anschließt.

Aber die Träumerin Orlando richtet unter diesen Naturkindern nur Schaden an. Zuerst lacht man noch über ihre Naturschwärmerei, die die Gebilde ihrer Phantasie in die Natur hineinsieht: "She compared the flowers to enamel and the turf to Turkey rugs worn thin. Trees were withered hags, and sheep were grey boulders. Everything, in fact, was something else."[1]

Aber bald wird die Situation kritisch. Der bloße Anblick der tiefsinnig grübelnden Orlando bringt Unruhe über die sonst so lebensfrohen Zigeuner und macht sie irre an dem Sinn und Zweck ihrer Beschäftigungen, den sie vorher nie in Zweifel gestellt haben: "It sprang from the sense they had (— — —) that whatever they were doing crumbled like ashes in their hands".[2]

Als Orlando obendrein noch wie ein Snob mit ihrer großen Besitzung zu prahlen beginnt, muß sie mit Entsetzen feststellen, daß die Zigeuner, anstatt mit ehrfürchtigem Staunen zu reagieren, sie daraufhin behandeln wie einen Emporkömmling, der in einer vornehmen Gesellschaft gegen seinen Willen seine niedere Herkunft eingestanden hat: Man geht taktvoll über den unerquicklichen Zwischenfall hinweg.

Die Lehre aus diesem Erlebnis geht Orlando erst viel später auf, als ihr in der Erinnerung an ihr reiches Leben und angesichts ihrer Heimatlandschaft, die wie ein verkleinertes Abbild der gewaltigen Wirklichkeit aussieht, die Worte des alten Zigeuners einfallen, der damals ihre Prahlereien mit einem Hinweis auf die Natur heantwortete: "What is your antiquity and your race, and your possessions compared with this?"[3] Vorläufig entzieht sie sich dem ausbrechenden

1) Orlando, S. 121.
2) Ebenda, S. 124.
3) Ebenda, S. 275.

Konflikt mit den Zigeunern durch schnellste Rückkehr nach England.

Wieder — die Jahrhunderte sind inzwischen vorgerückt — treiben kühne Illusionen Orlando ins Leben hinein. Die vornehme Gesellschaft, der Umgang mit literarischen Größen, z. B. Pope, blenden sie zuerst und enttäuschen sie dann aufs tiefste. Mit Verachtung stellt sie fest, daß der Dichter Nicholas Greene, der wie sie die Zeiten überdauert hat, plötzlich ebenso laut ihren Dichterruhm verkündet, wie er sie einst der Lächerlichkeit preisgab.

Aber ihre Verachtung fördert nur eine neue wertvolle Erkenntnis zutage (dieselbe, zu der sich auch Mary Datchet und Mrs. Ramsay durchrangen): Worauf es im Leben ankommt, ist die innere Freiheit von den Flecken des Allzu-Menschlichen (" — — — something — — — free from taint, dependence, soilure of humanity or care for one's kind"),[1] ist allumfassende Liebe, ist Begeisterung (" — — —, ecstasy — it's ectasy that matters")[2].

So kann Orlando, nachdem ihre Lebensfahrt sie noch durch das neunzehnte Jahrhundert hindurch- und in das zwanzigste hineingeführt hat, erfahren und geläutert in die Heimat zurückkehren.

Das alte Haus, das sie auch jetzt wieder aufnimmt, ist ihr noch mehr als vorher schon das Wahrzeichen des Überpersönlichen geworden, in dem auch der einzelne Weiterleben, Unsterblichkeit findet: "She, who believed in no immortality, could not help feeling that her soul would come and go for ever with the reds on the panels and the greens on the sofa." [3] — "The house was no longer hers entirely, she sighed. It belonged to time now; to history; was past the touch and control of the living.» [4]

Ihr Blick auf das Leben ist so viel nüchterner, illusionsfreier und klarer geworden, wie ihre Liebe zu der gewaltigen Wirklichkeit gewachsen ist, auf deren vielstimmigen Gesang

1) Orlando, S. 244.
2) Ebenda, S. 244.
3) Ebenda, S. 268.
4) Ebenda, S. 269.

ihr Jugendgedicht; "The Oak Tree", das sie auf allen Fahrten begleitet hat, nur eine kindlich stammelnde Antwort sein konnte: "Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? So that all this chatter and praise and blame and meeting people who admired one and meeting people who did not admire one was as ill suited as could be to the thing itself — a voice answering a voice. What could have been more secret, she thought, more slow, and like the intercourse of lovers, than the stammering answer she had made all these years to the old crooning song of the woods, and the farms and the brown horses standing at the gate, neck to neck, and the smithy and the kitchen and the fields, so laboriously bearing wheat, turnips, grass, and the garden blowing irises and fritillaries?" [1]

Der "Orlando" wird in Beziehung gebracht zu der Dichterin Victoria Sackville West, der das Buch gewidmet ist und deren Stammschloß, das Knole Castle in Kent, im Hintergrund der Erzählung steht. Trotzdem muß das Buch als eine Art verhüllter Selbstbiographie unserer Schriftstellerin angesehen werden, als eine Darstellung ihrer eigenen menschlichen und künstlerischen Entwicklung. Schon das Vorwort spricht dafür, in dem bei aller Spöttelei doch ernsthafter Dank ausgesprochen wird an alle Freunde, die ihr, der Verfasserin, geholfen haben "in writing this book", darunter an erster Stelle die aus dem "Common Reader" bekannten Lieblingsschriftsteller Virginia Woolfs, — Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne. Dann die auffallende Bevorzugung der Epochen, denen sich die Verfasserin im "Common Reader" zuwandte, besonders der elisabethanischen, die auch sonst im Werke Virginia Woolfs häufig Erwähnung findet. Vor allem aber die von persönlichster Überzeugung getragenen Gedanken und Lehren Virginia Woolfs, — die Selbstbescheidung, zu der sich Mary Datchet durchkämpfte, die Unterordnung aller menschlichen Illusionen unter die Wirklichkeit oder die ständige Korrektur der menschlichen Phantasie an der Wirk-

1) Orlando, S. 274.

lichkeit. In den sich steigernd wiederholenden Erkenntnissen Orlandos, daß im anscheinend Unpersönlichen Persönlichstes erhalten und aufgehoben sein kann, daß der Mensch durch freiwillige Aufgabe subjektiver Wünsche und Ansprüche frei wird zu reinster Wirklichkeitsfreude und so der Sphäre des Überpersönlichen angehören darf, werden wir ebenfalls an Mary Datchet, aber auch an Mrs. Dalloway und Mrs. Ramsay erinnert, und wir sehen zugleich, daß die Einsicht Hirsts am Schluß der "Voyage Out" nun deutlicher und klarer formuliert worden ist (vgl. oben, S. 33). Und wenn im "Orlando" zugleich mit der inneren Freiheit als Merkmal des wahrhaft großen Menschen eine allumfassende Liebesfähigkeit gefordert wird (denn zu einer solchen weitet sich Orlandos Liebe zu ihrem Gatten aus) "ecstasy — it's ecstasy that matters",[1] so ist auch das nur die Wiederholung eines Leitmotivs im Werke der Schriftstellerin (vgl. III. Abschnitt).

So dürfen wir also den "Orlando" als ein sehr persönliches Buch auffassen, in dem die Verfasserin das Werden ihrer eigenen Persönlichkeit schildert und zugleich offenbart, wie sie ihr Werk als Ganzes auffaßt, — als "a voice answering a voice", d. h. als Antwort auf die große und geliebte Wirklichkeit. Und wir können nur sagen, daß in ihrer Antwort, die sie bescheiden "a stammering answer" nennt, eine starke Resonanz der Wirklichkeit mitschwingt.

1) Orlando, S. 244.

III. Abschnitt.

Das Verhältnis von Leben, Wirklichkeit und Kunst nach dem Gesamtwerk Virginia Woolfs.

Im I. Abschnitt der vorliegenden Arbeit haben wir gesehen, daß Virginia Woolf mit dem Begriff der Wirklichkeit zugleich den der Werthaltigkeit verbunden wissen will.

Die im II. Abschnitt behandelten Romane aber haben uns gezeigt, daß ihr die künstlerische Erfassung einer so gearteten Wirklichkeit nur allmählich, und zwar erst nach Überwindung immanenter Schwierigkeiten, gelingt. Diese Schwierigkeiten liegen in der Lebensschau der Schriftstellerin begründet; denn Leben und Wirklichkeit werden bei ihr durchaus nicht gleichgesetzt. Das Leben an sich wird als wertindifferent erkannt und enthüllt sich damit in einer erschütternden Schwere und Unerbittlichkeit. Es mußte deshalb die stark analytische, auf das Leiden am Leben eingestimmte Denk- und Erlebnisweise wichtiger Gestalten der Romane Virginia Woolfs betont werden (vgl. oben, S. 40).

Aber von der vagen Melancholie Rachels, der Heldin des ersten Romans, entfernt man sich in den folgenden Romanen immer mehr. Ja, es zeigt sich, daß die Hinwendung zur werthaltigen Wirklichkeit, die in den Romanen mit zunehmender Deutlichkeit hervortritt, eben in dem Maße gelingt, als dem Leben gegenüber eine feste Stellung eingenommen wird, — als Leben und Wirklichkeit voneinander abgegrenzt werden. (Daß das ohne jeden Dogmatismus geschieht, ist bei der aus dem "Common Reader" bekannten Einstellung Virginia Woolfs selbstverständlich.)

Den Anfang dieser Entwicklung bildet die Selbstbesinnung, die bereits das Charakteristikum des "common reader" war (vgl. oben, S. 11 f.); die Selbsterziehung folgt ihr und ermöglicht nun die Selbstverwirklichung, d. h. die Ausbildung aller wertvollen Seiten des Menschen.

Zunächst entdecken die erwähnten Charaktere die Ursache ihres Leidens am Leben in ihrer gesteigerten Sensibilität, die sie schutzlos den verschiedensten Eindrücken des Lebens preisgibt. Häufig sind deshalb Klagen über diese "susceptibility", die Stimmungswandlungen und gewaltige Erregungen hervorruft. Und in den oft wiederholten Fragen nach dem "true self" liegt die Erkenntnis der Gefahr, die so veranlagten Menschen droht, — daß sie nämlich den festen inneren Kern verlieren und nur noch der Schauplatz wechselnder äußerer Eindrücke sind. Damit wird zugleich das Problem des künstlerischen Menschen überhaupt berührt, dessen Merkmal die "susceptibility" ist und der deshalb der geschilderten Gefahr am ehesten erliegen kann.

Aber die Gefahr wird im Werke Virginia Woolfs bekämpft. Den negativ erscheinenden Seiten des Lebens gegenüber wird der Wille auf den Plan gerufen, der an Stelle der "susceptibility" die Selbstbehauptung durchsetzt. So wehrte sich der junge Bernard bei einer inneren Erschütterung über die Ungerechtigkeiten des Lebens: "I then first became aware of the presence of those enemies who change, but are always there; the forces we fight against. To let oneself be carried on passively is unthinkable. 'That's your course, world', one says, 'mine is this'."[1] Und ähnlich ruft er später in seinem Schmerz über den frühen Tod seines Kameraden Percival: "I say, addressing what is abstract, facing me eyeless at the end of the avenue, in the sky, 'Is this the utmost you can do?' Then we have triumphed. You have done your utmost, I say, addressing that blank and brutal face (for he was twenty-five and should have lived to be eighty) without avail. I am not going to lie down and weep a life of care."[2]

Wer sich passiv dem Leben gegenüber verhält, geht unter wie Rhoda in "The Waves". Wer aber aktiv den Kampf mit dem Leben aufnimmt, fühlt schließlich Beglückung dabei. Dem Leben wird so die Rolle eines Gegenspielers zugewiesen

1) The Waves, S. 263.
2) Ebenda, S. 166.

(vgl. oben, S. 47 f.), der zwar unerbittlich ist, dessen Wert aber darin liegt, daß er im Kampf alle Kräfte des Menschen herausfordert. Mrs. Dalloway und Mrs. Ramsay vertreten diese Auffassung. — In "The Waves" wird das Leben unter dem Bilde des Meeres gesehen, das in ewig gleichem Rhythmus dem Menschen Welle um Welle entgegenschickt, so daß er Mühe hat, ihrem Anprall zu widerstehen. So findet sich Bernard einmal: ". . . the wave has tumbled me over, head over heels, scattering my possessions, leaving me to collect, to assemble, to heap together, summon my forces, rise and confront the enemy."[1] Und er schwört es sich, auch vor dem Tode, dem letzten Trumpf des Lebens, nicht in Furcht und Entsetzen zu kapitulieren: "And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pulls him back. What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!"[2]

So wird auch Negatives im Leben zur Wirklichkeit umgestaltet; denn an der Wirklichkeit, wie sie sich im Werke Virginia Woolfs darstellt, hat immer der Mensch in irgend einer Weise schöpferisch Anteil.

Mit der Betonung des Willens nähert sich Virginia Woolf vom Impressionismus her einer klassizistisch zu nennenden Haltung: Selbstzucht vermag es, die gesteigerte Sensibilität des Künstlers zu dämpfen.

Dieses Resultat der Romane als Ganzes finden wir in den späteren theoretischen Schriften als eindringliche Lehre formuliert. "A Room of One's Own", das zwar in der Hauptsache der Frauenfrage gewidmet ist, dabei aber auch das allgemeine Verhältnis des Künstlers zum Leben berührt,

1) The Waves, S. 321.
2) Ebenda, S. 325.

"A Letter to a Young Poet" und "The Common Reader" (Second Series) sollen deshalb im folgenden zitiert werden.

Wie in den Romanen zeigt Virginia Woolf auch hier einen offenen Blick für die Härten des Lebens: "Life for both sexes . . . . . is arduous, difficult, a perpetual struggle. It calls for gigantic courage and strength."[1] — Die große Sensibilitität der Künstler wird erwähnt: " . . . this susceptibility of theirs is doubly unfortunate . . . "[2] Und trotzdem werden die größten Anforderungen gerade an den Künstler gestellt: Er muß sich dazu erziehen, das Leben von einer höheren Warte aus zu sehen. Er muß "self-control" üben können, er darf nicht subjektiv sein. Denn alle unruhige Leidenschaftlichkeit, die eine rein subjektive Stellungnahme mit sich bringt, setzt sein Werk herab. So haben Jane Austen und Charlotte Brontë ihrem Werk dadurch Schaden getan, daß sie die Bitterkeit, die traurige Erlebnisse in ihnen geweckt hatten, nicht überwinden konnten. Sie sind verkrampft, nicht innerlich frei. (Auch Gissing muß in ähnlichem Sinne getadelt werden.) Ressentiments aber und Verkrampfung darf derjenige nicht in sich dulden, der das Leben meistern will. Sie sind Merkmale menschlicher Unfreiheit, Kennzeichen des Unterlegenseins unter das Leben.

Die "self-control" Dorothy Wordsworth's wird mit Bewunderung hervorgehoben: "But controlled she was. Emotional and impulsive by nature, her eyes "wild and starting", tormented by feelings which almost mastered her, still she must control, still she must repress, or she would fail in her task — she would cease to see. But if one subdued oneself, and resigned one's private agitations, then, as if in reward, Nature would bestow an exquisite satisfaction."[3] . . . . "This I so much alive was ruthlessly subordinated to the trees and the grass."[4]

In einem Höchstmaß von "self-control" hat Shakespeare trotz bitterer Lebenserfahrungen für Ressentiments keinen

1) A Room of One's Own, S. 52.
2) Ebenda, S. 52.
3) The Common Reader II, S. 168.
4) Ebenda, S. 164.

Platz in seiner Seele gelassen und damit sich selbst und seinem Werk innere Freiheit und Objektivität errungen: "The reason perhaps why we know so little of Shakespeare — compared with Donne or Ben Jonson or Milton — is that his grudges and spites and antipathies are hidden from us. We are not held up by some 'revelation' which reminds us of the writer. All desire to protest, to preach, to proclaim an injury, to pay off a score, to make the world the witness of some hardship or grievance was fired out of him and consumed. Therefore his poetry flows from him free and unimpeded. If ever a human being got his world expressed completely, it was Shakespeare. If ever a mind was incandescent, unimpeded . . . it was Shakespeare's mind."[1]

In der Forderung nach höchster innerer Freiheit und Objektivität des Künstlers erfährt auch das Fabelwesen Orlando, das erst als Mann und dann als Frau durchs Leben geht, eine neue Beleuchtung. Es stellt den Wunsch der Schriftstellerin dar, zwei verschiedenen Lebensperspektiven gleichzeitig Rechnung zu tragen. Der Künstler darf nicht in seiner Lebensschau den männlichen oder, wie es manche Schriftstellerinnen getan haben, den weiblichen Aspekt verabsolutieren. Der ihm von Natur gemäße Aspekt muß doch dem entgegengesetzten gerecht sein können: "It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. It is fatal for a woman to lay the least stress on any grievance; to plead even with justice any cause; in any way to speak consciously as a woman. . . . . Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness."[2]

So erfährt der Mensch, besonders der künstlerische, durch den Kampf mit dem Leben eine Steigerung seiner

1) A Room of One's Own, S. 86.
2) Ebenda, S. 166.

selbst, die es ihm ermöglicht, den Makel des Subjektiven abzustreifen (vgl. oben, S. 48 f. und 57). Aber die Kampfhaltung ist nicht die einzig mögliche dem Leben gegenüber. Positives wird erst erkannt und geschaffen durch Liebe, die dem Leben seine Schwere nimmt und ihm Sinn und Inhalt gibt. — "Love . . . . . It seems to me to explain everything"[1], sagt schon Hirst in "The Voyage Out", um seiner Freude über die Verlobung seines Freundes Ausdruck zu geben. "I think affection is the only reality", sind Worte Mary Datchets in "Night and Day".[2] ". . . love, universal love . . .", heißt es in der Botschaft des Wahnsinnigen in "Mrs. Dalloway", die er zur Rettung der Menschheit verkünden will. An Mrs. Ramsays werteschaffende Liebe muß in diesem Zusammenhang erinnert werden (vgl. oben, S. 49 f.). Gewaltig ist die Erkenntnis Orlandos in ihrer unermeßlichen, alldurchdringenden Daseinsfreude: Arm und trivial ist das Leben für den, der es kühl mit nüchternen Blicken mustert, "a toy-boat on the Serpentine", aber hinreißend schön für den, der erfaßt wird von dem Feuerstrom metaphysischer Liebeskraft, "it's ecstasy that matters".[3] In "The Waves" ist es die Freundesliebe, die denen, die an ihr teilhaben, die Ganzheit und den Sinn des Lebens erschließt.

So wird, kämpfend oder liebend, das Leben zur Wirklichkeit umgestaltet. Die Wirklichkeit ist in irgend einer Weise das Werk des sich selbst vollendenden Menschen. Das ist die Lehre Virginia Woolfs. Und die hohe Auffassung, die die Schriftstellerin von der Kunst hat, wird nach dem Vorhergehenden ebenfalls deutlich: Die Kunst ist der reinste Ausdruck des sich selbst vollendenden Menschen.

1) The Voyage Out, S. 312.
2) Night and Day, S. 287.
3) Orlando, S. 244.

Schluß.

„Die Weltentzauberung war unser Ausgangspunkt. Entzaubern heißt Verursächlichen. Jetzt erstarrt das Weltbild zu einem ungebrochenen, abgeschlossenen Begriffsbilde. Ihm gegenüber vermag das Ich sich nicht mehr zu verwirklichen. Das Selbst bleibt unerfüllt, denn es hat sich in die Engpässe der Verursächlichung hineinbegeben. . . . . Die Sehnsucht nach den verlorenen Ursprüngen aber bringt uns langsam auf den Weg der Befreiung.“ [1]

Im Gesamtwerk Virginia Woolfs haben wir den Weg zur Befreiung verfolgen können, die unermüdliche Arbeit an der Verwirklichung des Ich.

Allerdings: die völlige Erlösung bringen die Woolfschen Schriften nicht. Die Selbstverwirklichung steht erst am Ende eines Prozesses, dessen Mühsal dem Leser nicht erspart wird. — Im Rahmen des Ganzen gesehen trägt der “Orlando” durchaus nur den Charakter des Einmaligen.

Aber Virginia Woolf erhebt auch gar nicht den Anspruch, zu den Erzählern von ursprünglicher Gestaltungskraft gerechnet zu werden, denen die Zukunft gehört. Von sich und ihren Zeitgenossen sagt sie: “Their poems, plays, biographies, novels are not books but note-books, and Time, like a good schoolmaster, will take them in his hands, point to their blots and scrawls and erasions, and tear them across; but he will not throw them into the waste-paper basket. He will keep them because other students will find them very useful.”[2]

Als Wegbereiterin also will sich Virginia Woolf betrachtet wissen, und als solche verdient sie entschiedene Anerkennung, um so mehr, als die Wirklichkeit und Wert bejahenden

1) B. Fehr, a. a. O., S. 41.
2) The Common Reader I, S. 303/4.

Kräfte in ihrem Werk auf dem Boden einer alten Tradition „englischen Volkstums und englischen Wesens“ (M. Deutschbein) erwachsen.

Der typisch englische Sinn für die Kontinuität ist in der Schriftstellerin unverkennbar. Bezeichnend für ihn ist eine Stelle in "The Voyage Out": Mrs. Dalloway (dieselbe, die einmal impulsiv zu Rachel sagt: "Aren't you glad to be English!")[1] spricht mit ihrem Mann über England, an das sie sich während der Fahrt auf dem Meer lebhafter als sonst erinnert fühlt: " . . . it makes one feel as if one couldn't bear not to be English!" Und ihr Mann erklärt ihr, worin diese instinktive Liebe zu ihrem Volkstum begründet ist: "It's the continuity," said Richard sententiously. A vision of English history, King following King, Prime Minister Prime Minister, and Law Law had come over him while his wife spoke. He ran his mind along the line of conservative policy, which went steadily from Lord Salisbury to Alfred, and gradually enclosed, as though it were a lasso that opened and caught things, enormous chunks of the habitable globe."[2]

In dieser Kontinuität werden Werte weitergeführt, die von jeher die Großen des englischen Geistes ausgezeichnet haben:[3]

Der Sinn für das organisch Gewachsene oder in der Zeit Gewordene, Natur und Geschichte. Es ist kein Zufall, daß die alten englischen Städte, der englische Landsitz, England selbst mit solcher Liebe in allen Woolfschen Romanen geschildert werden, wie es ebensowenig ein Zufall ist, daß Orlando sich als lebendiger Mensch mit den Kulturen von mehreren Jahrhunderten englischen Lebens auseinandersetzt.

Die Großzügigkeit des Denkens, die vornehme Gesinnung, die nur das Resultat einer dauernden und intensiven Arbeit am Einzelmenschen wie am Volkscharakter sein kann und untrennbar verbunden ist mit der Überzeugung von der

1) The Voyage Out, S. 69.
2) Ebenda, S. 51.
3) vgl. M. Deutschbein, Shakespeare-Kollegs.

Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen, seiner Steigerungsfähigkeit zu einer höheren Persönlichkeit als der, die mit den Mängeln des Subjektiven behaftet ist.

Der echte Humor, d. h. die wohlwollende Kritik an den Kuriositäten und Exzentrizitäten des Daseins, dessen nur ein reifes Menschtum fähig ist und der Hand in Hand geht mit der Wertschätzung alles Wirklichen. (Der englische Kritiker und Romanschriftsteller E. M. Forster hat sehr treffend auf die innere Verwandtschaft Virginia Woolfs mit Lawrence Sterne hingewiesen.)

Vor allem aber auch der Wille zur kämpferischen Leistung dem Leben gegenüber, wo es sich als Gegenspieler entpuppt.

Diese in der Tradition wurzelnden Werte stellen einen bemerkenswerten Protest gegen allen „Kulturjammer" dar, einen Protest, den ich mit den Worten Virginia Woolfs selbst (anläßlich ihrer Auseinandersetzung mit der russischen Romanliteratur und ihrer düsteren Seelenhaltung) charakterisieren möchte: "The voice of protest is the voice of another and an ancient civilisation which seems to have bred in us the instinct to enjoy and fight rather than to suffer and understand. English fiction from Sterne to Meredith bears witness to our national delight in humour and comedy, in the beauty of earth, in the activities of the intellect, and in the splendour of the body."[1]

1) The Common Reader I. S. 194.

Lebenslauf.

Ich wurde am 14. Juli 1902 als Tochter des Kaufmanns Ernst Finke zu Magdeburg geboren. Ich bin evangelisch und besitze die preußische Staatsangehörigkeit.

Meine Schulbildung erhielt ich in Magdeburg, wo ich zunächst die Viktoriaschule (Lyzeum) besuchte und anschließend die Studienanstalt, die ich nach dem 1918 erfolgten Tode meines Vaters mit der Reife für Obersekunda verließ, um auf das städtische Oberlyzeum überzugehen. Am 20. Februar 1922 bestand ich die Reifeprüfung des Oberlyzeums, am 5. März 1923 die Lehramtsprüfung für Lyzeen, Mittel- und Volksschulen, und am 24. April 1923 erwarb ich als Extraneerin das Reifezeugnis eines Realgymnasiums.

Vom März 1923 bis Februar 1924 war ich an einer Magdeburger Großbank angestellt, und vom Februar 1924 bis April 1925 war ich als Hauslehrerin tätig. Vom April 1925 bis Oktober 1927 war ich Lehrerin an Magdeburger Schulen.

Im November 1927 bezog ich die Universität Königsberg und studierte dort bis Februar 1929 neuere Sprachen, Geschichte und Philosophie. Vom April 1929 bis Juni 1932 studierte ich neuere Sprachen und Philosophie in Marburg. Am 3. Juni 1932 bestand ich in Marburg die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen.

Seit dem 1. Oktober 1932 bin ich Referendarin an der Luisenschule in Magdeburg.

Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 31. Mai 1933.

Meine Hochschullehrer waren die Herren Professoren Auerbach, Deutschbein, Goedeckemeyer, Hatzfeld, Jaensch, Kowalewski, Mahnke, Pillet, Rothfels, Spira, Spitzer und Stolze.

Für gütige Unterstützung und Förderung der vorliegenden Arbeit bin ich Herrn Professor Deutschbein zu großem Danke verpflichtet; auch Herrn Professor Jaensch möchte ich für viele Anregungen Dank aussprechen.

Ilse Finke.